

BIBLIOTECA ȘCOLARULUI

Eugen SIMION

Scriitori români de azi

IV

DAVID • LITERA

biblioteca școlarului

Eugen
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI
vol. 4



INTERNAŢIONAL
BUCUREŞTI — CHIŞINĂU

CUPRINS

CZU 859.0–09
S 57

Ediţie de autor

Coperta: *Vladimir Zmeev*
Fotografii: *Vasile Blendea*

ISBN 973–9355–04–8
ISBN 9975–74–090–1

© DAVID & LITERA, 2002

Nicolae BREBAN



PROZA DE ANALIZĂ

După ce a publicat în reviste câteva schiţe şi nuvele care n-au convins, N. Breban (n. 1934) s-a impus numaidecât prin *Francisca* (1965), roman de aproape 600 de pagini, stufos, dens, cu o structură ce rezultă din combinaţia mai multor metode narative. Una este aceea, tradiţională, a prezentării unui mediu din punctul de vedere al unui personaj (în cazul de faţă, o fată de 20 de ani). Alta, veche şi ea, utilizează ficţiunea naratorului care comentează liber evenimentele. Nou şi neobişnuit prin proporţiile lui este eseul sub forma reflecţiei morale şi sociale, introdus în toate straturile şi la toate nivelurile naraţiunii. Prozatorul se substituie curent personajelor, dezvoltă teorii în numele lor, realizează, pe scurt, acel *transfer* autor—personaj care nu intră în prevederile romancierului obiectiv, impersonal.

Romanul cuprinde două planuri cu o slabă legătură între ele. Francisca, o felceriţă tânără care lucrează într-o uzină, povesteşte prietenului său, Chilian, activist social, copilăria ei şi desprinderea din clasa din care face parte: mica burghezie ardeleană. E primul nivel al naraţiunii şi cel mai important sub aspect estetic. Al doilea înfăţişează mediul uzinei de azi şi are în centrul lui pe Cupşa, ţăran ardelean intrat cu inerţii vechi într-o realitate socială nouă. Agentul de legătură între aceste naraţiuni paralele este Chilian, cel mai puţin realizat, altfel, din punct de vedere literar. Chilian cunoaşte pe Francisca şi dragostea dintre ei este împiedicată să se manifeste normal din cauza firilor lor puternice. Ei provin din medii diferite şi deosebirea de mentalităţi (există în subtext şi această sugestie!) se manifestă şi în viaţa afectivă. În gros limbaj sociologic, Francisca este o *burgheză* ruptă de clasa ei, energică şi orgolioasă, cu crize, din când în când, de intelectualism, hotărâtă, oricum, să se detaşeze definitiv (un fel de *bovarism* pe dos!) din lumea din care a ieşit. Chilian este un proletar cu oroare de complicaţii, ambiguităţi. El are câteva idei sigure şi acţionează în virtutea lor. Pentru Francisca, el este un semn al societăţii în care vrea să intre şi confesiunea ei lungă are o valoare terapeutică. Povestind, ea retrăieşte (reconstituie) *ruptura* de care suntem avizaţi de la primele rânduri şi, retrăind, ea se eliberează. Înainte de a fi un bărbat iubit, dorit, Chilian este un duhovnic. Accentul în carte nu cade, totuşi, pe drama acestei fete ce suferă de un fel de boală a lucidităţii, ci pe descrierea unei clase sociale în timpul şi după un eveniment capital: războiul.

Nu este cu totul nou în proză cazul personajului care intră în conflict cu familia. Literatura modernă e plină de copii care nu se înţeleg cu părinţii şi de indivizi care îşi detestă clasa. Cazul Franciscăi (oarecare sugestii din Sartre şi Simone de Beauvoir sunt vizibile!) surprinde prin precocitatea şi vehemenţa criticii. Surprinde, de asemenea, viziunea ei de clasă foarte precisă, exprimată într-un limbaj de manual de economie politică. Felceriţa vorbeşte de „caracterul burghez contractual al căsătoriei părin-

ţilor", de „şcoala lucidităţii relaţiilor sociale", de „orbita convenţională a moralei mic-burgheze", de „acea forţă uriaşă de a stoarce plusvaloarea" etc., însă, de dăm deoparte aceste clişee, aflăm o analiză fină a destrămării unei clase de veche tradiţie. Tatăl, Cornel Mănescu, pe care Francisca îl detestă în chip special, este un preot fără personalitate, căsătorit în chip avantajos cu nepoata episcopului local, o femeie frumoasă şi energică. Ei formează un cuplu (un prim cuplu, vor fi şi altele în carte, căci N. Breban observă indivizii nu separat, ci totdeauna în *cupluri*!) nepotrivit, mediocru. Lângă părinţi, cele două surori mai mari, Cecilia şi Maria, lipsite şi ele de personalitate, dominate de mamă (în literatura lui N. Breban mama este totdeauna superioară fiicei, şi eroul, de regulă tânăr, oscilează între ele, aspirând la graţiile mamei pentru a se consola la urmă cu cele ale fiicei). Împreună cu tatăl, ele constituie ramura nereuşită, mediocră (autorul zice *lâncedă*) a familiei. Familia trăieşte liniştit, în spiritul convenţiilor sociale, întreţine prietenii profitabile, primeşte şi reîntoarce vizite, se ocupă de educaţia copiilor (nu lipsesc lecţiile de pian). Pe această *insulă* apare însă Penescu, om politic din Capitală, spirit rafinat şi puternic în acelaşi timp, care subjugă întreaga familie. În prezenţa lui, mama se *preface*, îşi schimbă firea, din rece, solemnă, energică devine tandră, visătoare, feminină. Transformarea nu scapă ochiului nemilos al Franciscăi, îndrăgostită şi ea de Penescu. Penescu face curte Mariei, una din fiice, dar numai pentru a masca pasiunea lui pentru mamă. Cuplul Penescu—Ana (e numele mamei) nu se constituie (două energii care se resping), dar grăbeşte constituirea altuia: Petraşcu—Ana. Dibaci, Penescu ocroteşte acest început de iubire, apoi atacă din nou, lăsând manierele deoparte. Inutil, preoteasa rezistă şi, înainte de a se retrage, Penescu ţine acest discurs cinic şi profetic: „Eu fac ce vreau, eu sunt puternic şi lucid, cunosc florile lumii şi le pot rupe, le pot stăpâni. Aceasta e răsplata pentru viaţa infernală pe care o duc, dreptul de a lua ceea ce vreau să iau mi s-a dat mie în schim-

bul acestui blestem cu care m-am născut de a fi supra-dotat, de a fi clarvăzător într-o lume mincinoasă şi absurdă. Eu trăiesc pentru voi toţi coşmarul acestei lumi, strigă el deodată aţâţat, neînfrânat, eu mă zbat pentru milioane de imbecili în chinurile acestui iad prin care voi treceţi cu un zâmbet prostesc şi nesimţitor pe buze, eu plătesc pentru voi toţi, sângele meu curge în valuri grozave plătind nu numai neînsemnata mea viaţă, dar şi vieţile voastre, miile, milioanele, voi, nesimţitorilor, nemernicilor, imbecililor, dobitoacelor...”

Mai fericit este cuplul Petraşcu—Ana Mănescu. Aceştia cumpără o moară veche şi pun pe picioare o afacere rentabilă, paravan pentru marea lor dragoste. Devin, la propriu, morari, cară saci, curăţă pietrele, caută clienţi, situaţie oarecum nepotrivită pentru locul pe care îl ocupă în societate: Petraşcu este preot, iar Ana Mănescu, nepoată de episcop şi soţie de preot. Opinia publică nu se scandalizează însă şi cuplul prosperă, sub ochii înţelegători ai soţului şi ai soţiei (Petraşcu este şi el însurat, tată de copii). Un proiect de extindere activează însă pe adormitul Mănescu şi tihna celor doi morari îndrăgostiţi este în primejdie. El trece la cârma întreprinderii, face investiţii curajoase, dovedeşte ambiţie, cruzime, şiretenie — calităţi necesare în afaceri. Mănescu este o „unealtă a împrejurărilor”, şi împrejurările dezlănţuie în el energii necunoscute. Se *rupe* de vechiul lui caracter, dovedind o lăcomie vulgară. Moare trivial în urma unui accident de maşină, prilej pentru Francisca de a face noi reflecţii severe despre lumea în care se formase şi care se pregătea să dispară în acest chip lipsit de glorie (ultimele evenimente la care se referă romanul sunt din jurul anilor 1948—1950).

Ce se reţine din această confesiune este, mai întâi, imaginea unui mediu ce a intrat şi altă dată în literatură, cu o tipologie specifică. E vorba de mica burghezie, clasă pozitivă, întreprinzătoare în literatura lui Slavici şi Rebreanu, surprinsă acum în momentul destrămării ei. Ana Mănescu şi Penescu sunt, în această

lume de teologi, oameni politici, profesori provinciali, burghezi lacomi şi vicleni, figurile cele mai vii. Penescu e un caracter tare (există la N. Breban o fascinaţie a forţei!), însă, ca eroii lui Dostoievski, trece prin crize de slăbiciune. Când este respins de Ana Mănescu, dă dovadă de un brutal orgoliu, apoi izbucneşte în plâns şi se tăvăleşte, ca apucat, în iarbă. Nicolae Breban nu zugrăveşte propriu-zis *tipuri*, cât *energii* şi *moliciuni* umane. Pentru el indivizii sunt de două feluri: *puternici* şi *slabi*. Evenimentele pot provoca treceri dintr-o categorie în alta, dislocând unitatea unui mediu (cazul lui Cornel Mănescu). *Francisca* este, din acest punct de vedere, un roman al *energiilor înfrânte*.

În celălalt plan al cărţii, e vorba tot de trezirea, sub forţa împrejurărilor, a unei energii neobişnuite. Cupşa, ţăran de peste munţi, venit la Bucureşti să câştige bani, e trimis de Chilian la o şcoală de calificare şi, în mai puţin de doi ani, învaţă două meserii. Este bănuitor şi şiret (vrea să profite de protecţia pe care i-o arată Chilian), se teme de cei cu care lucrează, dispreţuindu-i (sunt „proşti-de-a-nume!") în clipa în care descoperă că aceştia nu sunt atât de puternici. Este, spune prozatorul, istoria unei *realităţi în altă realitate*. Eliberarea socială ia la Cupşa forme violente, monstruoase, din cauza marii lui vitalităţi. Monologul lui final este comparabil cu acela al lui Penescu, cu care realizează, dealtfel, o simetrie simbolică în roman:

,,— Mă, proştilor şi nebleznicilor ce sunteţi, de nimica nu v-o fost capul ce-l purtaţi între urechi, la nimica nu v-o folosit şi nu v-o ajutat aceea că aţi vrut să mă aruncaţi pe mine de aici şi să mă batjocoriţi în tăt felul şi în tătă forma! Numai iată că eu am fost mai tare decât aţi crezut că sunt şi decât m-aţi crezut în stare şi, până să vă dezmeticiţi voi bine de cap, m-am pupuit aci printre voi şi în mijlocul vostru şi împart banii cu voi fără să vreţi voi şi în ciuda voastră! Voi nici nu ştiţi cât îs eu de tare!" Intuiţia acestui spirit primar, agresiv, în noile realităţi sociale, este una dintre cele mai fine în *Francisca*. Romanul, judecat în totalitatea lui, este

inegal, cu multe *bucle* inutile şi cu căderi, în ce priveşte limbajul comentariului, la stilul falsei proze jurnalistice: „pumnul uriaş al forţei poporului”, „ochii roşii şi tulburi de poftă de câştig” etc. Să reţinem că acesta este limbajul Franciscăi, felceriţa ce cheamă, în altă parte, autoritatea lui Hegel pentru a-şi justifica părerea într-o chestiune socială. *Transferul* de care vorbeam nu-i fericit la acest nivel. Există, în genere, o nepotrivire, o *voce* stridentă, neverosimilă în confesiunea acestei fete îndrăgostite, un limbaj, pe alocuri, abstract şi artificial, care pune sub semnul îndoielii seriozitatea reflecţiei.

Reflecţia (eseul) este, dealtfel, punctul cel mai tare şi, în acelaşi timp, cel mai slab al prozei lui N. Breban. E puternic, original, pentru că dă altă dimensiune faptului de viaţă şi sileşte analiza să coboare spre zone psihologice mai puţin cercetate. Să luăm un exemplu din carte. O fetiţă inteligentă şi curioasă asistă într-o noapte la o scenă oribilă: alături, în camera vecină, părinţii ei se iubesc, tatăl (în ipostaza de bărbat, acum) este penibil, spune lucruri triviale: „Ce-ţi lingi mâinile?... [...] pot să ţi le ling ca un câine! Anicuţa, îngeraş dulce, de ce te fereşti, dă-mi, dă-mi mâinile, am să...” La această replică fetiţa inteligentă şi curioasă îşi astupă urechile şi scena continuă în planul imaginarului. Mintea ei caută scuze şi nu găseşte decât învinuiri grave. Perechea de alături este *trivială*, se urăşte şi se umileşte reciproc. Situaţia este autentică şi poate suporta un comentariu pe tema *nepotrivirii*, a falsului cuplu, lucru pe care, dealtfel, prozatorul nu întârzie să-l facă. Reflecţia este, în acest caz, nu o ramă a evenimentului, ci o adâncire, o implicare a evenimentului în psihologie. Însă, în *Francisca*, dăm şi peste comentarii fără rost, dintre acelea ce complică inutil banalităţile (comentariul despre actul naţionalizării din 1948 este un exemplu).

Este în afară de orice îndoială că, oricâte insatisfacţii am avea, *Francisca* impune o vocaţie de romancier obsedat de câteva teme. Una este, de exemplu, tema cuplurilor. Am semnalat înainte

tendinţa indivizilor, în *Francisca*, de a se constitui în cupluri, completându-şi, în acest fel, personalitatea. Francisca şi Chilian formează primul cuplu, în care relaţia nu este de dependenţă, ci de egalitate. De obicei, un individ mai slab acceptă dominaţia unuia mai puternic. Copil, Francisca se apropie de Marilena, pe care o transformă în vasală. Ana Mănescu formează cu Mănescu un fals cuplu, cel real fiind acela stabilit cu Petraşcu. Şi aici femeia este mai puternică, dar iubirea îi îmblânzeşte orgoliul dominaţiei. Când Francisca şi Chilian intră într-o seară într-o cârciumă periferică, ei descoperă o ospătăriţă frumoasă, Elvira, atrasă curând de un client întreprinzător. Ei formează, fulgerător, un cuplu bazat pe seducţie sexuală. Când există indivizi solitari, ca Răteanu, raţiunea lor este aceea de a admira un cuplu deja constituit (în cazul citat Francisca-Chilian). „Îmi permit să insist asupra calităţilor doamnei — elogiază el pe Francisca în prezenţa lui Chilian — care sunt într-adevăr extraordinare.” În fine, Chilian şi Cupşa manifestă, din motive diferite, atracţie unul faţă de altul, constituind (pe plan social) un alt cuplu al cărţii. Relaţiile în cadrul cuplului nu sunt totdeauna de afecţiune. Într-o scenă pe care o găsesc simbolică, prozatorul descrie prietenia dintre doi băieţi de vârste diferite şi relaţiile de forţă ce se stabilesc între ei. N. Breban vrea, negreşit, să sugereze prin această temă raportul forţelor în societate. *Francisca* este mai ales un roman al cuplurilor care se devoră.

* * *

În absenţa stăpânilor, a doua carte a lui N. Breban (1966), nu e propriu-zis un roman, şi precizarea de pe copertă derutează. Ce legătură poate fi între cele trei secvenţe ale cărţii: *Batrâni*, *Femei*, *Copii*[1] decât aceea a mijloacelor de analiză, a câtorva identităţi psihologice (bunica doamnei Iamandi şi E.B., E.B. şi Herbert)?!

[1] Titlul ascunde parabola psihologiei vârstelor (bătrâni, femei, copii); lipsesc bărbaţii, adevăraţii stăpâni. Cartea e un elogiu adus energiei lor.

Citind însă totul fără prejudecăţi, constaţi că sub diverse chipuri obiectul analizei e acelaşi, că o realitate morală particulară obsedează pe autor, că, în fine, aceeaşi temă revine în toate naraţiunile.

Prima naraţiune (*Bătrâni*) e de un interes estetic limitat în raport cu celelalte două, excepţionale. Ceea ce domină aici e eseul moral, plăcerea analizei, chiar o anumită beţie a analizei. Totul e supus unui examen nemilos al abjecţiei, al disoluţiei morale şi fiziologice, al grotescului în formele lui tragice. O umanitate insolită cade sub observaţia prozatorului, atras, acum, mai mult decât în *Francisca*, de complicitatea psihologiilor mediocre. Doamna Capriş, d-na Willer, cei doi Berinde, dna Niţaş, dna Pleiniceanu, d-l Pleşoianu sunt nişte bătrâni răi, unicul lor sentiment e *ura*, unica lor realitate morală e *răutatea*. Totul, în rest — limbajul, eleganţa gesturilor, sentimentul de solidaritate şi chiar de sacrificiu — constituie o mistificaţie. Mulţi dintre bătrâni aparţin fostelor clase deposedate de revoluţie sau de război şi, odată ce şi-au pierdut poziţia socială, ei şi-au pierdut şi personalitatea. Această idee, pe care G. Călinescu o dezvoltase magistral în *Scrinul negru*, e, în cartea lui N. Breban, sugerată în câteva notaţii pregnante, interesul fiind aici nu de a explica social fenomenul, ci de a examina efectele lui morale. Înfăţişând toate acestea, prozatorul neagă reprezentările mai vechi despre filozofia şi frumuseţea vârstei patriarhale şi inculcă cititorului ideea că indivizii deposedaţi de bunurile lor materiale trăiesc un sentiment intim al abjecţiei şi-şi hrănesc existenţa lor din unicul aliment al urii. Această realitate morală dezolantă nu-i străină de sentimentul disoluţiei, de conştiinţa degradării fiziologice. Sub imperiul acestei realităţi psihologice, simţurile naturale ale indivizilor se modifică (dna Willer capătă insignele rapacităţii masculine, dl Pleşoianu se efeminează), abjecţia devine, realmente, modul lor intim de existenţă.

O excepţie de la legea tiranică a disoluţiei o constituie doamna Iamandi şi, într-o oarecare măsură, Pamfil, anticarul. În

concepţia autorului, aceştia justifică vicleniile instinctului erotic la o vârstă şi la o psihologie critică. Pamfil, un individ comun, în jur de 60 de ani, suferind de o boală cronică a pielii capului, se culcă, sub ochii doamnei Iamandi — o văduvă retrasă cu obstinaţie într-o viaţă asexuală — cu o femeie tânără, neruşinată, dând astfel o lecţie de brutalitate distinsei şi rezervatei doamne. Anticarul face, prin chiar meseria lui, legătura dintre aceste „cârduri" de bătrâni, cum zice cu o vorbă rea prozatorul, pretext pentru a descrie mediile în care acţionează psihologia infernală a senilităţii.

Pe solul acesta moral degradat se ridică povestea doamnei Iamandi şi povestea bunicii sale, asemănătoare, în câteva amănunte, cu aceea a personajului E.B. din *Femei*. O dramă, singura dealtfel, care scapă de sarcasmul autorului, unicul desen mai suav în acest tablou plin de fapte teribile. Doamna Iamandi e, ca şi Francisca, un caz de bovarism *à rebours*. Retrasă într-o existenţă „dincolo de sex", orgolioasă, trăind prematur o bătrâneţe distinsă, ea e supusă unei experienţe groteşti (asistă paralizată la scena acuplării), şi ea însăşi simte, ca un reflex târziu, demonul seducţiei pentru lemurianul Pamfil.

Analiza psihologică se fixează pe un teren epic mai ferm în celelalte naraţiuni. Inversând cronologia, să spunem că *Copii* (sau *Oglinzile carnivore*) e un fragment de psihologie abisală de o excepţională precizie a analizei. Universul psihologic care intră acum sub observaţie e cel infantil. Herbert (amintit şi în *Femei*) e, ca să copiem pe cineva, un copil universal, cu nimic ieşit din comun, dornic de joacă, sociabil, fascinat de cei din jurul lui, doritor să-i imite etc. Dincolo de această realitate comună trăieşte alta, obscură, terorizantă. Semnele timpurii ale unei structuri complicate (cum sunt toate la N. Breban) apar aici în câteva atitudini capitale. În contradicţie cu ceea ce se spune adesea despre vârsta de aur a omului, copilul trăieşte la o altă gamă şi cu alte reprezentări toate dramele existenţiale: spaima, plictisul, senzualitatea incipientă. „Nimeni — zice prozatorul, justificând atitudinile ero-

ului său — n-ar putea bănui cât de puternic bântuie plictiseala, ca o adevărată epidemie, printre tinerii în jurul vârstei de 10 ani."

Copiii sunt oglinzile care devoră, chip metaforic de a sugera suferinţa prin care trece individul care descoperă, la o vârstă fragedă, existenţa sub formele ei cele mai brutale (printre ele şi atracţia erotică). Piciorul dezgolit al mătuşii provoacă la Herbert o curiozitate plină de spaimă. Dar ceea ce presimte la această vârstă Herbert va deveni realitatea morală terorizantă a eroilor din *Femei*, aflaţi în altă fază a psihologiei. Să remarcăm în *Copii* şi cea de a treia *temă* a prozatorului (după aceea a eroticului cotropitor şi a senilităţii maligne): tema energiilor morale, prezentă şi în *Francisca*. Etiologia îndepărtată a acestui motiv o aflăm în Dostoievski. La el, indivizii se împart în două categorii: *napoleonieni*, încălcătorii de legi, şi cei supuşi legilor, victimele celor dintâi. Crima lui Raskolnikov porneşte din dorinţa de a verifica dacă aparţine sau nu celor care sfidează ierarhiile. Personajele lui Breban, fiinţe voluntare, cad adesea victimă forţei colosale ce pune în mişcare resorturile vieţii lor morale. În *Herbert*, prozatorul descoperă o asemenea energie manifestată în formele particulare ale vârstei. Pentru a-şi verifica voinţa, curajul de a înfrunta spaima, Herbert se supune unei probe hotărâtoare. Când Tina-tante admonestează sever pe tânărul cu imaginaţia fierbinte, el gândeşte la un zeu atotştiutor şi puternic, judecător necruţător; mai târziu, adaugă autorul, Herbert va încerca sa devină el însuşi acest zeu.

Vitalismul prozei lui Breban se vede mai bine în cea de a treia naraţiune: *Femei*. E romanul unei tinere, E.B., jurnalul unei adolescente curioase, lucide, conştiinţa rebelă a familiei. Asemănarea cu Francisca, sub raport moral, e evidentă. Naraţiunea urmăreşte destinul acestei tinere de la primele semne de independenţă morală, până la gestul ei final, tragic, care încheie o existenţă misterioasă, victimă a propriei energii. Şi E.B., ca şi Francisca şi Herbert, aparţine speţei dificile a încălcătorilor de legi. Deocamdată posibilităţile voinţei sale nietzscheene se verifică în cadrul fami-

liei, construită, ca şi în *Francisca*, pe raporturi de indiferenţă. Pe tatăl său, domnul Barta, îl ignoră, pe mama sa o dispreţuieşte. Când doamna Barta îi procură, ca şi surorii sale, Lia, un logodnic în persoana mediocrului doctor Subu, E.B. iese din rezerva ei dispreţuitoare şi lasă să acţioneze, nestingherită, forţa voinţei sale. Ea îşi alege un prieten (R.V.), inventează o iubire fulgerătoare, ca o formă de apărare împotriva iubirii tenace, mărunte, a doctorului Subu. Declanşând o iubire reală, E. B. suferă prima ei înfrângere: se îndrăgosteşte de R.V.: „Acum încep să înţeleg ce mare forţă au vorbele, ce puternic e cuvântul odată vorbit, chiar când el denumeşte lucruri neîntâmplate, imaginare. Cum se întoarce el asupra noastră şi ne obligă aproape să-i recunoaştem realitatea şi forţa sa."

Spre deosebire de mama şi sora sa, E.B. are ceea ce se numeşte *caracter*, adică puterea de a stăpâni simţurile, energia de a domina actele morale. Părăseşte pe R.V. când acesta dă dovadă de inconsecvenţă şi, pentru a pedepsi slăbiciunea de a se fi îndrăgostit de un individ slab şi neserios, se căsătoreşte cu doctorul Subu, inferior ei. După 9 ani îl părăseşte şi pe acesta, pentru Catargi, în care bănuie o forţă ce o depăşeşte. Căsnicia fusese pentru E.B. un refugiu împotriva caracterului ei voluntar, „costumul ei de scafandru", vulnerabil totuşi, în faţa cuplului Catargi, tatăl şi fiul.

Ajungând la acest punct, să reţinem încă o dată la N. Breban preocuparea pentru viaţa cuplurilor. Ele sunt totdeauna polarizante, indivizii izolaţi tind să fie admişi în intimitatea lor. Gutman, logodnicul şi apoi soţul nefericit al Liei, e atras de cuplul format din doamna Barta şi fiica ei, Lia. Doctorul Subu este, la rândul lui, fascinat de aceeaşi doamnă Barta şi de E.B., de un cuplu, cu alte cuvinte, în care două realităţi morale şi erotice se asociază într-un chip neprevăzut. E.B., victima aceleiaşi ambiguităţi, e atrasă de cuplul Catargi. Catargi-fiul e o capcană, aşa cum în familia tinerei femei doamna Barta servise, conştient sau inconştient, unui scop similar. Dominată de acest copil precoce,

pentru care are un sentiment indecis de iubire maternă şi, în acelaşi timp, lilial, erotic, E.B. sfârşeşte prin a iubi, cu adevărat, pe Catargi-tatăl. Caracterul ei tare iese înfrânt: simţurile nu o mai ascultă, şi E.B. este pentru a doua oară victima forţei sale morale. Puternica E.B. alege voluntar moartea, în condiţii şi din motive pe care autorul nu le dezvăluie. El lasă, astfel, posibilitatea de a medita asupra destinului acestui personaj pe care voinţa lui ieşită din comun l-a dus nu spre triumf, ci spre moarte.

E.B., ca şi Francisca, are în firea ei intimă ceva nefemeiesc, bărbătesc, o luciditate maximă, o forţă de reţinere şi de propulsare care o duc spre situaţiile-limită. Dând la o parte învelişurile vitaliste, nietzscheene ale acestei literaturi, descoperim notele prozei ardeleneşti, unde femeile sunt întreprinzătoare, voluntare, ca Mara lui Slavici şi Ludovica lui Pavel Dan, modele ale energiei rasei.

* * *

Animale bolnave (1968) e un fals roman poliţist, în sensul pe care îl cultivă literatura modernă de la Dürrenmatt la Alain Robbe-Grillet. Crima e un pretext de analiză, iar reconstituirea, prilej de a fixa medii şi psihologii variate. Însă N. Breban sparge sistematic şi cu bună-ştiinţă oglinzile acestei scheme. El nu urmăreşte o unică acţiune şi nu grupează faptele într-un singur plan de observaţie. Cititorului i se întind, deodată, mai multe fire şi, când acesta a ales unul, are surpriza să descopere că prozatorul nu respectă promisiunea iniţială. Cineva e, de pildă, interesat de destinul tânărului Paul, ochiul dilatant, deformator al romanului. Va căuta, atunci, povestea acestui simpatic născocitor de fapte teribile. Îi va fi însă greu s-o afle pentru că aţa naraţiunii se rupe des şi sonda prozatorului cade în altă parte. N. Breban nu-şi cruţă, într-un cuvânt, cititorul comod, iar atunci când îi satisface gustul pentru senzaţional, nu-i la mijloc decât o inteligentă şiretenie: intenţia e de a-l câştiga pentru un examen mai atent şi mai profund, a

observa, de pildă, psihologia *monstruosului*, terifiantului în ordinea existenţei curente. Procedeul nu e nou şi, de la Stendhal şi Dostoievski, s-a cercetat adeseori în literatură psihologia crimei şi s-au căutat implicaţiile omenescului în zonele patologicului. Meritul lui N. Breban e de a fi pus o agerime nouă şi o ambiţie inteligentă în scopul de a analiza astfel de fenomene la noi, într-o literatură, în care romancierul nu depăşeşte, de regulă, trei-patru tipuri de conflict şi nu iese decât rareori din graniţele tipologiei tradiţionale. Un merit, fireşte, ce nu explică nici structura, nici valoarea cărţii. Aceasta depinde, cum se ştie, de profunzimea percepţiei şi de fineţea ce se pune în observarea fenomenului moral. *Animale bolnave* verifică aceste însuşiri, vizibile şi în romanul anterior.

Se cunosc datele scrierii. Într-un orăşel industrial (Nădrag, dacă ţinem bine minte!) se săvârşesc trei crime, absurde prin lipsa lor de mobil vizibil şi aproape perfecte prin marea lor simplitate. Prozatorul dă, cum se obişnuieşte în scrieri cu subiecte de acest fel, mai multe piste false şi o ţine ascunsă, până în ultimul capitol, pe cea adevărată, pentru ca, la sfârşit, un individ cu spirit de observaţie (Mateiaş) să reconstituie filmul crimelor şi să lumineze detaliile trecute, până atunci, cu vederea. Tăria romanului nu stă însă în noutatea subiectului: suntem siguri că un autor specializat în naraţiuni poliţiste ar fi încurcat mai bine lucrurile şi ar fi găsit, cu mai mare ingeniozitate, soluţii derutante. Pe N. Breban nu-l interesează însă atât *ce* se întâmplă, ci *cum* se întâmplă. El este un analist (totuşi), preocupat de ceea ce se ascunde în spatele unor acte demenţiale. Studiază, într-un cuvânt, psihologia crimei şi urmăreşte, mai ales, consecinţele ei asupra unor indivizi cu un subconştient încărcat.

Dintre aceştia, doi sunt memorabili, ca personaje de proză speculativă: Paul şi Krinitzki. Cel dintâi este un mitoman, un tânăr care trăieşte la hotarul dintre vis şi realitate, sub o ciudată stare de surescitare. Imaginaţia lui fabrică monştri şi judecata lui cade

dincolo de lucruri, deplasând sensul lor real. Neavând propriu-zis un trecut, o biografie spectaculoasă, îşi creează una, modificând, după circumstanţe, datele esenţiale. *Viziunile* lui au o oarecare coerenţă şi cine nu e atent la mersul acţiunii nu surprinde clipa în care relatările lui Paul trec din real în fantastic şi din planul imaginaţiei în acela al observaţiei exacte. Memoria lui trădează, complică, şi acelaşi fapt (călătoria cu decovilul) este relatat (în genul *noului roman!*) în mai multe variante. În centrul născocirilor lui Paul e totdeauna o fată în negru, obsesia idealului erotic, foarte puternică la tineri şi dătătoare de dureroase, naive voluptăţi. N. Breban vrea să sugereze criza pubertăţii sub formele ei delirante, aproape patologice, şi personajul său, Paul Sucuturdean, reprezintă pe veşnicul adolescent, androginul terorizat de grija de a nu avea autoritate. Aceasta se explică, o dată, prin vârstă, a doua oară (şi aici intervine propriu-zis traumatismul moral al individului) printr-o dereglare a fiinţei lui interioare, o lipsă de coerenţă a acţiunilor şi o teamă paralizantă de a nu fi luat în seamă. Paul e întâiul *animal bolnav* al romanului lui Breban, şi boala lui e incapacitatea aproape patologică de a-şi stăpâni imaginaţia, ceea ce, în limbajul cărţii, înseamnă neputinţa de a avea voinţă.

Curios, însă, acest tânăr ce nu se poate smulge din placenta unei copilării febrile spune în roman adevărurile cele mai profunde despre om şi condiţia lui precară de a trăi între *animale* cu spirit practic. „Oare acest animal ciudat, bolnav — se întreabă el — nu poate face nimic fără folos imediat, concret, trebuie să ne îmbogăţim neapărat şi din gândul, din tortura propriei noastre nimiciri, a propriului nostru asasinat?!” Aceasta e una din frazele-cheie ale romanului. Paul e, deci, un idealist, un martor neputincios (laş, spune despre el acutul Mateiaş) al crimei şi, fără voia sa, prin chiar psihologia lui şovăitoare, un complice tragic (provoacă, fără să ştie, cea de-a doua crimă). În spaţiul coerenţei generale, el reprezintă, ca şi Krinitzki, Irina, Miloia, principiul dislocator, excepţia ce tulbură lucrarea legii. Singurul lui curaj e de

a *fi altfel*, de a suferi de o boală necunoscută, când toţi se tem de necunoscut. Paul e singurul personaj tragic al romanului, pentru că el trăieşte în permanenţă ipostaza de victimă. „Cine — se întreabă el odată, într-un moment de inconformism orgolios — îndrăzneşte să sufere de o boală necunoscută?! Cine are acest curaj?” Curajul nu trece însă în imperiul voinţei şi personajul rămâne veşnic în stare de nehotărâre, de ambiguitate, incapabil de a discerne, în neputinţă de a gândi logic şi de a trăi în adevăr. *Boala* lui Paul depăşeşte astfel patologicul şi intră, prin nuanţa ei de autentic tragism, într-o zonă mai rarefiată a spiritului.

Inconformismul raţional este reprezentat în roman de Titus Gârdea, un individ ce îşi nutreşte orgoliul din propria suferinţă. Un spirit, altfel, eminamente burghez, exaltat, dar cu măsură, capabil oricând de a trece la atitudini mai pozitive. El e un *posedat* voluntar şi, ca eroii din romanele ruseşti, cade în genunchi şi cere iertare femeilor pe care le posedă brutal şi în locurile cele mai nefireşti (pe un câmp de pietroaie, lângă o troiţă etc.): „Irina, minunata mea... uneori mă conving eu însumi că nu sunt vrednic de tine...” Tipul e, literar vorbind, nereuşit şi cam fără rost într-un roman ce nu duce lipsă de naturi duplicitare. Mai în nota generală a romanului şi mai autentică, sub raport psihologic, e Irina, alt *animal bolnav*, aducător de nenorociri. Femeie fatală, fără să vrea, păguboasă, de o stranie frumuseţe, ea e victima unei orgolioase lipse de voinţă. În tipologia lui N. Breban, unde femeile se prăbuşesc din pricina unei prea mari forţe interioare (ca E.B. din *În absenţa stăpânilor*), Irina este o frumoasă excepţie. E o natură slabă, pur feminină, iremediabil condamnată să piardă. *Proprietarul destinului* ei (cuvintele sunt ale autorului) nu iartă în nici o împrejurare, şi femeia trăieşte mereu cu spaima de a aduce suferinţe. Are, de aceea, înţelegere pentru victime şi primeşte supliciul cu resemnare. Scena anchetei nocturne e, din acest punct de vedere, de mare efect, pentru că arată o orgolioasă abandonare în suferinţă, o nefirească voinţă (la un individ lipsit, în ge-

nere, de voinţă practică!) de a ocroti, cu preţul unor mari umilinţe, amănunte delicate din existenţa ei traumatizată. Cu un cuvânt, Irina e victima insuportabilei ei mândrii, niciodată însă convertită într-o atitudine activă, dominatoare.

Uriaşul Krinitzki e un mistic ce se teme de forţa lui lumească şi-şi pune violenţa sub scutul *Bibliei*. Religia este pentru el o frână în calea instinctelor, şi cel mai mare păcat de care e conştient e acela de a fi ascultat din frică. El provoacă, fără, iarăşi, să ştie, crimele şi cade în cele din urmă victimă dezechilibratului Miloia, ucenicul cel mai fidel. În cartea lui N. Breban nu sunt, aşadar, propriu-zis criminali, ci numai unelte, complici ai *crimei*, criminalul real (Miloia) fiind iresponsabil. Crima pluteşte în aer şi e greu de stabilit cine este şi cine nu este vinovat. Într-o oarecare măsură, toţi (Krinitzki, Paul, Irina) sunt victime şi călăi, îngeri şi demoni, sfinţi ai abjecţiei şi demoni ai suferinţei. În această intuiţie mi se pare a sta nota cea mai profundă a romanului.

S-a discutat, în legătură, mai ales, cu Krinitzki, de dostoievskianismul lui N. Breban, dar cum a arătat foarte convingător Valeriu Cristea (*România literară*, 22.II.1969), termenul trebuie folosit cu prudenţă, dată fiind predilecţia prozatorului pentru numeroase naturi morale nedostoievskiene. Câteva filiaţii tipologice există, fără îndoială, şi autorul însuşi ne atrage atenţia, într-un loc, că personajul său (Krinitzki) face parte din familia propovăduitorilor din romanele ruseşti. Sub latura lui exterioară, personajul acesta a mai intrat o dată în romanul românesc (prin George Mihail Zamfirescu), fără a fi vorba de vreo legătură între N. Breban şi prozatorul citat. Autorul *Animalelor bolnave* pune în observarea acestui personaj o fineţe şi un excepţional spirit de creaţie, deplasând drama de pe teren erotic (aşa cum o aflam în scrierile mai vechi) pe acela, mai elevat, al sentimentului religios. Tipul trăieşte estetic prin paradoxalul amestec de luciditate şi fanatism, detaşare de dramele lumeşti şi ascuţit simţ de orientare, când e cazul, în labirintul lor. Sub aceste *structuri* (să le spunem

astfel) există o observaţie întinsă şi o tensiune a demonstraţiei psihologice ce fac din *Animale bolnave*, nu mai încape vorbă, unul din cele mai bune romane pe care le avem.

Romanul nu e scris, pe toată întinderea lui, cu liniştea şi siguranţa cerute de o mare operă. Îi lipseşte lui N. Breban, deocamdată, ceea ce un mare scriitor numea *ştiinţa elipsei necesare*, ştiinţa conciziei şi arta de a-şi stăpâni fraza. *Animale bolnave* suferă de o dilatare a frazei, de un exces de eseism ce împiedică ochiul să urmărească ideea mare a cărţii şi desfacerea ei în ţesătura naraţiunii până la nervurile cele mai fine.

* * *

Stilul rămâne neschimbat în *Îngerul de gips* (1973), unde epicul este şi mai mult absorbit de analiză. N. Breban tratează acum un caz de eşec existenţial, introducând o altă perspectivă asupra *erorii* ce stă la baza unei căderi morale. În romanele anterioare, indivizii ratau din prea marea lor vitalitate, din dezacordul ce se ivea, într-un moment-limită al existenţei, între forţa lor colosală şi viaţa afectivă propriu-zisă. În *Îngerul de gips*, în prim plan este împinsă o altă relaţie cauzală: aceea dintre *adevăr* şi *îndrăzneală*, *eroare* şi *laşitate*. Un citat din Nietzsche (*Ecce homo*), pus ca motto la volum şi reprodus în text într-un moment important al naraţiunii, poate să dea o idee despre natura acestei relaţii: „Cât adevăr *suportă*, cât adevăr *îndrăzneşte* un spirit? Aceasta a devenit pentru mine tot mai mult adevărata normă a valorii. Eroarea (credinţei într-un ideal) nu este obtuzitatea, eroarea este *laşitatea*...” Doctorul Minda, conferenţiar universitar şi diagnostician reputat, este logodit cu Ludmila, femeie voluntară şi pură, formând un cuplu (un prim *cuplu* al romanului) admirat, stimat, invidiat. Bărbatul este puternic, greoi, cu o ideaţie înceată, dar sigură, femeia este inteligentă şi, ca toate femeile din proza lui N. Breban, orgolioasă. Cuplul are o *valoare socială*, Minda şi Ludmila au *ţinută*, şi apariţia lor în public — spune prozatorul — este remar-

cată favorabil. Doctorul a mai fost o dată însurat, Ludmila nu-i la prima experienţă sentimentală. Dragostea este pentru ei un act de libertate, de *reumanizare* (termenul există în text), o victorie, în fine, împotriva morţii. Victoria presupune un protocol (scotch fără gheaţă, contemplarea trupurilor goale, evident frumoase, statuare, competiţie sexuală până la epuizare, discuţii pe teme intelectuale în pat, plimbări, apoi, prin pieţele oraşului adormit etc.), protocol pe care prozatorul îl prezintă pe larg în fraze fără culoare şi fără poezie, dar exacte şi sugestive.

În viaţa cuplului pătrunde însă Mia Fabian, fostă colegă de şcoală a Ludmilei, femeie insaţiabilă şi vulgară. Fabian reprezintă în romanul lui Breban ceea ce reprezintă, în *Patul lui Procust*, actriţa Emilia: fascinaţia vulgarităţii. Ea are despre dragoste teorii primitive: „Eu sunt în amor ca şi la mâncare, nesăţioasă: vreau totul! Când las un bărbat, las numai pielea de pe el, şi aia scorojită şi ruptă." În vulgaritatea ei profundă, Fabian are un aliat: sinceritatea, ca armă a feminităţii ei acaparatoare. Lui Minda îi spune de la obraz: „Nu-mi placi deloc ca bărbat, iartă-mă că ţi-o spun". Minda o detestă cu cordialitate, simţindu-se totuşi atras de ea, aşa cum indivizii oneşti (explică prozatorul) simt uneori tentaţia spre viciu şi cei rafinaţi atracţia spre viaţa primară. Este o primă explicaţie a căderii puternicului Minda. Doctorul acceptă cu superioritate avansurile femeii, fără să-şi dea seama că acest „peşte durduliu", pe care îl ironizează, va fi instrumentul eşecului său. Fabian, pe de altă parte, n-are cea mai bună impresie despre doctor. Îl socoteşte snob şi nu-l acceptă decât ca pe un *căţeluş de rasă* cu care iese. Pentru *pat* (precizarea îi aparţine) îl are pe Gelu Babeş, individ gelos, agresiv şi, se pare, destoinic în alte privinţe. Minda este uluit de această rezistenţă complice şi încearcă să precipite lucrurile, inutil. Fabian îl ridiculizează într-o luptă cu „pulpele ei fusoidale". Lovită în orgoliu, femeia apelează la sprijinul lui Gelu Babeş, şi acesta, însoţit de un amic, aplică doctorului o sancţiune exemplară.

Este momentul în care naraţiunea, până aici nehotărâtă în ce priveşte personajul central, dă un indiciu mai clar despre începutul eşecului său. Minda, umilit, respins, continuă să se intereseze de vulgara Fabian, şi în acest sens face o vizită la locuinţa lui Nestorescu, un fel de casă a Arnotenilor, unde intră cine vrea, se ascultă muzică de jazz, se bea şi se flirtează. E primul semn că vanitosul, tarele Minda intră definitiv în raza de atracţie a *îngerului de gips*. Existenţa lui continuă să se desfăşoare paralel, între Ludmila, îngerul bun, autentic, şi Fabian, îngerul fals, care pune pe doctor în situaţii vexante. Acceptându-le, Doc (e numele de *bibelou* dat de Fabian) începe un lung *exerciţiu al umilinţei*. Formula, inspirată de Dostoievski, din care N. Breban citează un lung pasaj, vrea să sugereze acea inexplicabilă prăbuşire a firilor voluntare, plăcerea pe care o au oamenii cei mai lucizi şi mai stăpâni pe simţuri pentru o existenţă inferioară condiţiei lor. Literatura rusă e plină de astfel de indivizi care pun toată energia în a-şi grăbi distrugerea.

În cazul lui Minda, eşecul este nespectaculos şi, până la urmă, fără o cauză precisă. Prăbuşirea ia la el aspectul unei panici fără motiv, a unei sile de *sine însuşi*. Social, continuă să promoveze (este numit profesor), iar moralmente nu arată nici unul din semnele pe care trecerea în altă condiţie le implică, pierderea orgoliului raţional, de pildă. Minda e, dimpotrivă, lucid, calm (calmul fiind la el semnul forţei), conştient de căderea lui, şi când Fabian, definitiv cucerită, îl anunţă ca l-a alungat pe Gelu Babeş, nu se grăbeşte să-i ia locul. Rătăcirea prin cârciumile oraşului, înainte de a intra în casa care va marca înfrângerea orgoliului său, este una din scenele cele mai substanţiale, sub raport literar, din roman. Despărţirea de Ludmila este de neînlăturat şi, intrând în altă zonă de viaţă, panica se instalează definitiv în spiritul său, iar odată cu ea, sentimentul ratării în plan psihologic. Spiritul caută forme de împotrivire, cum ar fi, de pildă, religia, la care Minda se gândeşte o clipă ca la o soluţie de salvare, sau idealul fericirii casnice (desele vizite în familia prietenului său, Ceea),

fără nici o consecinţă însă. O călătorie la Braşov, la amicul Bibi Medoia, individ socialmente perfect adaptat, nu schimbă nimic. Un *animal sinucigaş* i s-a cuibărit definitiv în suflet, şi doctorului vanitos nu-i mai rămâne decât să mediteze, cu perspectiva morţii în faţă, la îngerul căderii lui, îngerul de gips Fabian (Fabian, scoasă din condiţia ei, murise între timp): „Mia Fabian, ce respira acum, moartă, atât de aproape de el! Mia Fabian, îngerul său de gips, îngerul său mortal! Ar fi putut să se îndrăgostească de ea acum abia, de trupul ei lătăreţ, de inima ei vioaie, care bătea în pământ! Ea, dulcea, înecăcioasa lui moarte, greaţa din gură pe care o simţise când o îmbrăţişa cu atâta virilitate o avea şi acum, greaţa aceea scrâşnindă, ca atunci când iei pământ între dinţi. Fiecare fuge de moarte în felul său. Cum spusese cineva, o Voce: „Uneori, intrarea la iubita noastră candidă, cu genele veşnic speriate ca nişte aripi de porumbel, e tocmai o scară dosnică pe care se aruncă lăturile!"

În romanul lui N. Breban este vorba şi despre alte eşecuri, să rămânem însă la cel semnalat mai înainte. Care să fie, încă o dată, explicaţia lui mai adâncă? O motivaţie deplină nu există. Indivizii ratează de cele mai multe ori sub presiunea circumstanţelor sau din cauza unei inaptitudini psihologice. Autorul face însă ca Minda sa aibă toate circumstanţele de partea lui, iar, psihologic, este vorba de o natură făcută să triumfe. Eşecul nu poate fi justificat nici altfel, spiritual, Minda având o inteligenţă mai mult practică, dezinteresată de metafizic. Nu mai apare în romanul lui N. Bieban conflictul dintre *real* şi *ideal* prin care se explică în literatura mai veche înfrângerile în sfera psihicului. Eşecul lui Minda este existenţial şi atracţia pe care o manifestă pentru elementara Fabian nu este cauza, ci numai mijlocul acestui eşec. Minda — ne sugerează romanul — suferă de o boală mai subtilă: *fascinaţia adâncurilor*, boala naturilor puternice. Merită a fi reţinută remarca pe care o face prietenul său, filozoful Ceea, când afla că doctorul frecventează pe pictorul Mişu, instalat în subsolul blocului:

„Inutil să ne facem probleme, el ar fi ajuns oricum acolo!... Am băgat de seamă încă din seara aceea, când povestea Maica, cum i se aprinseseră ochii ca unui şacal! Probabil ardea de curiozitate să vadă ce se petrece *acolo jos* [s.n.], în lumea pictorilor-caloriferişti."

Acolo jos, adică în zona în care se trăieşte după alte legi decât acelea ale existenţei normale, zona fascinantă şi distrugătoare a *adâncurilor*. Atracţia pentru Fabian are aceeaşi sursă. Curiozitatea este că Minda se supune acestei tentaţii cu un fel de silă eroică. Nu-i place, evident, vulgaritatea, şi glumele proaste ale Miei Fabian îl deprimă, dar, printr-o răsturnare de sensuri, voinţa îl împinge să îmbrăţişeze ceea ce detestă mai tare. Alunecarea în trivialitate este o probă a *îndrăznelii* lui de a coborî spre cercurile de jos ale existenţei, acolo unde se află Răul. Propoziţiile lui Nietzsche au în acest context alt răsunet: cât *adevăr* suportă, cât adevăr *îndrăzneşte* un spirit? Până la autodistrugere, fireşte, căci dacă posibilităţile îndrăznelii sunt nelimitate, forţa spiritului de a reveni din *adâncuri* nu este fără limită.

Minda nu are fervoarea eroilor dostoievskieni. Ca orice face, prăbuşirea cere la el o cazně, o elaborare înceată sau, cum spune acelaşi Ceea, un *eroism inuman*: „Minda a păţit exact lucrul de care fugea mereu; el avea oroare să stea la masă, într-un restaurant, cu o societate gălăgioasă, care atrage atenţia asupra ei prin scandal, pe scurt, de vulgaritate! Ei bine, iată-l pe doctoraşul nostru, he, he, ancorat până la urmă la o astfel de masă, şi iniţiatorul scandalului e, de multe ori, chiar el! Şi să nu crezi că a început să-i placă scandalul sau vulgaritatea, nu-nu, la fel de puţin ca înainte [...]".

Cuvintele lui Ceea ne pun în gardă: Minda ar fi *adus* nefericirea în viaţa Miei Fabian, şi nu invers. Argumentul este că, sănătoasă, echilibrată, făcută pentru *cea mai odihnitoare şi mai trivială dintre fericiri*, femeia a fost smulsă cu brutalitate din lumea ei şi, bineînţeles, a pierit. Fabian este — în termenii propuşi de roman

— o martiră, superficială, vulgară, dar o martiră, victima unei coliziuni de forţe morale inegale. Victima provoacă la rândul ei prăbuşiri, dislocări. Ideea ar fi că între agresor şi victimă diferenţa dispare în acest plan. N. Breban face, cred, eroarea de a ridiculiza acest personaj insistând asupra trivialităţii lui. Însă pentru a avea o idee despre vulgaritatea unei femei nu-i nevoie ca femeia să fie şi proastă şi abjectă. E îndeajuns ca vulgaritatea ei să fie seducătoare, altfel conflictul moral n-ar mai fi posibil şi eşecul lui Minda ar ieşi în afara interesului literar.

Simpatia autorului merge spre Ludmila, simbolul feminităţii distinse şi pasionate. Ea iubeşte cu orgoliu şi se desparte din vanitate când află de legătura doctorului cu Fabian. Femeia distinsă şi inteligentă nu are, totuşi, ca doamna T. (un model posibil), simţul pudorii, căci relatează din viaţa ei intimă lucruri ce sunt îndeobşte trecute sub tăcere. O sugestie a *neruşinării* femeii, a *cruzimii* instinctelor sub masca seninătăţii? Ludmila este mai ales o vanitoasă şi, ca şi Minda şi, până la un punct, ca şi Fabian, are simţul competiţiei (un snobism al competiţiei) în amor. Într-o clipă de intimitate cu Minda, povesteşte performanţele erotice pe care le-a realizat cu alt bărbat, cu o fervoare cel puţin nepotrivită cu situaţia ei: „După-masă, între două şi patru, noi obişnuiam să ne odihnim, deşi dormeam arareori... făceam dragoste, oh, în materia asta *el* era formidabil. Da, aşa era, cu soarele acela torid înmagazinat, cu trupurile noastre ce ardeau aerul în jur, ne iubeam ore întregi, până la o totală epuizare, până la sufocare, la demenţă, uneori nu mai puteam să legăm două cuvinte [...] şi Florin [Florin era un adolescent îndrăgostit de Ludmila] stătea dincolo de uşă...”

Mai reuşită, chiar şi literar, este mama, doamna Ogrin. Reapare astfel în *Îngerul de gips* cuplul mama—fiica şi, din nou, mama este superioară fiicei. Minda face o vizită la Sebeş pentru a scoate din încurcături pe viitorul său socru, domnul Ogrin, implicat într-un proces, şi acolo cunoaşte pe mama Ludmilei, femeie încă tânără şi cu o personalitate puternică. Doamna Ogrin are gâtul *ludmili-*

an şi este mai inteligentă decât fiica ei. Ea acceptă de mulţi ani iubirea devotată a unui mic funcţionar local, dl Gherman, ridicol, dar invincibil prin forţa de a se lăsa subapreciat, umilit. Bărbatul (domnul Ogrin) este la închisoare, şi soţia, după ce se agitase toată ziua pentru a-l scăpa, ascultă noaptea cu încântare lectura pe care o face dintr-o veche carte domnul Gherman, Egistul din Sebeş. Legătura, pur sentimentală, este veche, acceptată de toată lumea, inclusiv de soţ şi de fiică. Dl Gherman este, sub aparenţe modeste, un individ brav, capabil de mari sacrificii. Şi-a ratat cariera, lucru de neînchipuit în provincie, pentru această iubire. Minda, tulburat de feminitatea mândră a mamei (mândria fiind deviza *clanului ludmilian*), caută ardoarea tânără a fiicei. Este aici un joc de forţe (inclusiv *resentimentul violent* al Ludmilei) de o mare subtilitate, pe deasupra oricărei implicaţii licenţioase.

Fiindcă am amintit de cuplul doamna Ogrin—Ludmila, să cităm şi altele (*cuplul* fiind o *temă obsesională* în proza lui N. Breban). Bibi Medoia, cu care în adolescenţă Minda constituise *un cuplu*, formează acum, prin firea lui intempestivă şi sănătos vulgară, un cuplu posibil (lângă cuplurile reale, constituite, există şi cupluri virtuale) cu Fabian. Cei doi se înţeleg de la prima vorbă, în timp ce sofisticata Ludmila priveşte pe acest inginer gras şi chel cu o silă plină de teamă. Medoia are, la rândul lui, oroare de firile sofisticate: „Eşti un bou, Minda,... te înşeli total, ele tocmai pe mine mă visează, exact un tip ca mine, gros la trup şi fercheş la minte! Eu sunt bărbatul ideal, eu sunt ce le trebuie! [...] Printre cucoanele tale sofisticate, pline de idei ca găina de păduchi, care râd cu un ochi şi lăcrimează cu celălalt, depilate pe picioare şi pe la subţioare, ca nişte...”

Mai complicat este cazul lui Laurenţiu Ceea, al doilea personaj important al cărţii. Minda îl numeşte într-un loc dublul său şi, într-un anumit sens, Ceea reprezintă un alt Minda, dialectician al negaţiei, un fel de Ivan Karamazov într-o lume de intelectuali snobi. Contestatar şi filozof, Ceea este şi un mitoman. Un

Paul Sucurtudean (*Animale bolnave*) mai instruit şi cu imaginaţie mai coerentă. Să remarcăm circulaţia tipurilor de la un roman la altul, odată cu circulaţia *motivelor*. Florin, adolescentul care se îndrăgosteşte de Ludmila, repetă în alte împrejurări şi la altă vârstă gestul lui Herbert, copilul concupiscent din *În absenţa stăpânilor*. Ludmila face parte din aceeaşi familie de spirite cu Francisca, E.B., în timp ce doamna Ogrin se înrudeşte cu Ana Mănescu, doamna Iamandi, doamna Barta (tipul mamei-concurente). Tatăl este şi aici mediocru, secundar, dominat de personalitatea Mamei (soţiei), superioară pe toate planurile.

Povestirea neterminată, confuză a lui Ceea constituie un al doilea plan al romanului şi are, în raport cu primul (analiza eşecului lui Minda), valoarea şi rolul pe care îl are o ramă faţă de un tablou. Laurenţiu Ceea ("urât, osos, pleşuv, cu nasul mare") încearcă să reconstituie epoca adolescenţei lui, fără să reuşească, pentru că povestirea se întrerupe des, planurile se schimbă, personajul însuşi dă mai multe versiuni despre acelaşi eveniment, substituind, suprapunând situaţiile, figurile. Tehnica este ingenioasă, pentru că sugerează neliniştea incoerentă a unei vârste ("istoria pubertăţii noastre politico-erotico-sentimentalo-existenţialo-proustiano-filozofarde"). Licean, Ceea iubise pe Pitina, o adolescentă fanatică şi capricioasă, îndrăgostită la rândul ei de un alt licean, Guga, factor important în viaţa locală. Felul în care se răsfrânge în lumea adolescenţilor mişcarea vieţii sociale este observat cu fineţe. Ceea trăieşte „revoluţia" printr-o femeie, fantastica, inaccesibila Pitina fiind, din acest punct de vedere, un simbol. Personajul are, altfel, o gândire complexă şi, ca să-l înţelegem pe Minda, trebuie să-l ascultăm pe Ceea (*alter-ego*-ul său). El reprezintă *vocea*, *dublul* care se exprimă, spre deosebire de Minda, *dublul* care trăieşte drama. Complexul lui Ceea provine dintr-o frică inexplicabilă de eveniment: A vorbi este atunci un exerciţiu contra fricii: „Tăcerea prelungită [...] mă face să intru în panică". Nu crede în valoarea cuvântului ("o laşitate") şi nici în posibili-

tatea unei transformări reale a individului, teza lui fiind că „evoluăm ca să rămânem ceea ce suntem", ca să supravieţuim. Ceea suferă ca şi Minda de o panică existenţială pe care o stăpâneşte prin *exerciţiul negaţiei*, în timp ce Minda alege *calea umilinţei*, încheiată printr-un eşec în sexualitate. Ceea găseşte, apoi, o compensaţie în viaţa de familie, filozoful acesta batjocoritor fiind un excelent soţ şi un bun părinte.

Toate acestea le desprindem dacă citim cu atenţie un text nu totdeauna clar. Analiza în *Îngerul de gips* este incoerentă, confuză, mai ales la început, şi pentru a ajunge la materia propriu-zisă a romanului trebuie să treci prin spaţiul a 100 de pagini cam prolixe, cu trei-patru determinări pentru aceeaşi nuanţă. N. Breban intră greu în subiect (autorul, ca şi personajul său, realizează totul „neplăcut de greoi"), *demersul* său epic este lent şi presupune o acumulare de detalii de acelaşi plan. Însă de la un punct amănuntele nu mai împiedică analiza psihologică şi textul capătă o remarcabilă densitate.

George BĂLĂIŢĂ



Până la *Lumea în două zile* (1975) şi *Ucenicul neascultător* (1977), romane care l-au impus în conştiinţa criticii literare, George Bălăiţă (n. 1935, Bacău) a publicat trei cărţi de povestiri şi nuvele în stilul cunoscut al prozei tinere din anii '60: proză simbolică despre universul infantil şi despre dezalienarea individului. Ţăranii lui sunt, ca şi aceia din epica lui Fănuş Neagu, D. R. Popescu, N. Velea, suciţi şi euforici, iar copiii sunt curioşi şi imprevizibili. Colectivistul Florea Inu stă mândru în carul plin cu saci şi vorbeşte tare cu nevasta ca să-l audă toată lumea: „Vreau să văd unul acuma să nu mă lase să vorbesc dacă aşa îmi place mie, vreau să-l văd eu, acuma să-l văd." Colţosul Costică Alistir îl ia peste picior: „Unde stai tu, acolo sus, tot ca pe la noi e vremea, Inule? Ce spune: mai plouă sau nu?" Împreună cu feciorul său mijlociu, Gheorghe, Florea Inu astupă în zorii zilei o fântână

părăsită, iar la urmă feciorul suduie: „Parcă nici n-a fost, tu-i nuca mă-sii." (*Călătoria*, 1964). Fântâna este, desigur, simbolul trecutului. Fetiţa Nona este isteaţă şi numeşte pe tatăl său Nea Fane. Ea se plimbă cu maşina şantierului şi, la urmă, în drum spre colonia în care trăieşte, este tristă nu se ştie de ce şi mărturiseşte tatălui: „Nea Fane, azi am câştigat de trei ori jocul, dar îmi vine să plâng, nu ştiu de ce îmi vine să plâng, nea Fane, nu ştiu." Un băieţaş merge desculţ prin ploaie şi se bucură, mama lui se înspăimântă şi-l duce repede în casă, ploaia stă, apoi băieţaşul plânge nestăpânit până ce ploaia începe din nou. Personajele au, ca şi la N. Velea, nume bizare (Farţadi, Iacob Nesfântu, Ion Anisia, Axinte Sava Cuculeţ, Torică, Viluţă, Trif Milinton, Teirău, Vecu Oancea, Doandă, Olbeu...), vorbesc în dodii şi fac gesturi simbolice. Prin ele prozatorul vrea să dovedească persistenţa fondului de inocenţă şi puritate al ţăranului frustrat de istorie. E, în ordine epică, primul pas spre o psihologie mai complexă.

Volumul *Conversând cu Ionescu* (1966) arată deja o dorinţă de înnoire a tipologiei şi a tehnicii epice. Două sunt naraţiunile care anunţă pe romancierul de mai târziu: *Întoarcerea eroului cunoscut* şi *Palladion*. Locotenentul Valter Descu vine, în 1943, în permisie şi în drumul de la gară până acasă rememorează, într-o succesiune confuză, scene din adolescenţă şi din războiul la care participă. În fapt, naraţiunea începe cu sfârşitul. Doi consumatori discută la cafenea despre un incendiu şi despre moartea glorioasă a unui ofiţer care a vrut să-şi salveze sora. Filmul e dat înapoi şi povestirea reîncepe cu descinderea eroului în gara din târgul natal şi călătoria lui (în real şi în imaginaţie) printr-un târg marcat de război. George Bălăiţă descrie, în fapt, un caz de falsificare a conştiinţei tinere, temă predilectă în proza din deceniul anterior. Deosebirile sunt totuşi importante. Personajul lui Bălăiţă nu-i nici sublim, nici (în ordine morală) abject. Maniheismul îşi pierde autoritatea în rândurile noii generaţii de prozatori, din ce în ce mai interesaţi de situaţiile care se abat de la regulă. O regulă, dealt-

fel, simplificatoare, căci exclude tocmai ceea ce este fundamental pentru literatură: individualul, ireductibilul din om. Revenirea la „cazuri”, abundenţa indivizilor bizari şi, încă o dată, pătrunderea „suciţilor” în proza din anii ’60, reprezintă o primă negaţie a modelelor epice proletcultiste. Valter Descu e un tânăr timid şi fricos (simbolul iepurelui se repetă în nuvelă), pus de viaţă intr-o situaţie-limită. Pe front, el trebuie să aleagă între durul Manea Gelcu şi scepticul Paraschiv. Actele lui de vitejie sunt lamentabile şi, întors acasă ca erou, moare într-o împrejurare ambiguă. Nuvela nu-i în totalitate bună (discuţia dintre părinţi, în aşteptarea eroului, nu-i prin nimic semnificativă), dar din multe notaţii se simte ochiul pătrunzător al prozatorului autentic şi puterea de a pune faptele în perspectivă epică.

Conversând despre Ionescu este, în fapt, o carte de experiment. Autorul învaţă să stăpâneasca o tehnică nouă pe măsură ce începe să gândească în alt mod, indiscutabil mai profund, literatura. Se simte şi influenţa lecturilor din proza modernă. Doi indivizi discută la cârciumă despre al treilea, Ionescu, în modul acela fragmentar şi aluziv pe care îl întâlnim şi în schiţele lui Caragiale. Dialog absurd, incongruent şi pitoresc, Lache şi Mache în varianta măruntei birocraţii actuale:

,,— Dealtfel, eu am zis că nu-i a bună cu Ionescu.

— Parcă nu era, cum să spun, suspect, numai ochii...

— Numai ochii!?

— Cum să spun eu...

— Eu am zis-o tare, şi primul. Ei drăcie, mi se pare că ne-au dat alt rom. Hei, unde eşti? Vino te rog, *domnule*!

Celălalt îl calcă pe vârful pantofului:

— Lasă, nu striga pentru nimica, e rom ca tot romul, nu face, vezi doar ce bine serveşte, ce amabil e, nu face. [...]

— Lasă, lasă, dragă, să întreb, de ce să nu întreb, în ăştia să n-ai încredere. De ce să nu întreb?

— Bine, întreabă, fă ce vrei, de strigat spuneam... mă ştii.

— Tu te laşi călcat pe coadă, n-am ce-ţi face. Se scărpină la subsuoară, foarte satisfăcut. N-am ce-ţi face.

— Este chiar felul în care îl repezeai pe Ionescu, zise prietenul lui.

— Ce spui? Nu te aud.

— De ăsta ziceam... îl cam repezeai...

— Ionescu? Trebuia să-l repeadă cineva!

— De ce să-l repeadă, în definitiv? Zău, vorbeşte mai încet.

— Mai încet, mai încet, asta ştii. Avea ceva, roşea, se bâlbâia, mă rog toate astea te făceau să-l repezi, crede-mă."

Alte nuvele (*Prima zi a săptămânii*) păstrează încă tipologia şi prejudecăţile vechii proze. Moise Aanei a avut o viaţă crâncenă şi, în noile împrejurări sociale, se adaptează greu. Nevasta lui, aproape copil, se joacă în ascuns cu păpuşile. Mai târziu este aspră şi tăcută. O bătrână, Raveca, aleargă ici, colo, părând a fi un agent mărunt al destinului în condiţiile lumii moldoveneşti. Moise străbate, în fine, vestitul *drum al înţelegerii*, dar nu până la capăt, căci în ultimele rânduri ale nuvelei îl vedem stând pe dunga patului şi gândindu-se la ziua de luni. Un început, deci, o promisiune de ieşire din starea de alienare...

Schimbarea cea mai serioasă în optica prozatorului se vede în *Palladion*, unde aflăm, sub o formă incipientă, modul de a nara din *Lumea în două zile*. Este, aici, o discontinuitate voită, o rupere sistematică a cronologiei reale, o deliberată confuzie între real şi imaginar... cu efectul de a ţine cititorul în stare de pândă şi de a-l sili să participe la un complicat joc narativ. Apare din când în când şi autorul ca personaj-narator, zicând că autoritatea lui asupra ficţiunii pe care tocmai o scrie este limitată. Ca în romanele publicate peste un deceniu, nuvela începe să aibă şi o temă a nuvelei:

„Acum, când văd că mare lucru nu ştiu despre cei cinci, mă gândesc la discuţia pe care am avut-o nu de mult cu un scriitor cu mare experienţă, foarte priceput şi la critică literară, părerea lui fiind deopotrivă ascultată la cafenea şi acasă la el, pe plajă,

unde vrei şi unde nu vrei. Îmi spunea bătrânul: „Nu te-apuci de scris până nu ştii totul despre personaj. Să ai schema lui. Înţelegi, dragul meu, tu eşti creierul, inima, tu eşti Dumnezeul personajului. Tu ştii tot; nu eşti scriitor dacă nu ştii tot, precis, de la început. Altfel nu merge. Numai aşa poţi să redai, da, numai în felul acesta poţi reda realitatea. Asta-i singura şi cea mai convenabilă metodă. Eu am ştiut întotdeauna tot şi am fost fericit." „Bine, maestre", răspunsei eu."

Nuvela se constituie din fragmente, iar fragmentele, întocmai ca nişte cărţi de joc, sunt dinadins amestecate. Începutul este voit ambiguu. Palladion este un joc cu numai cinci piese pe o tablă de şah şi se poate juca de unul singur. Precizarea o face naratorul, apoi, tot el, fără nici o altă explicaţie: „într-o vară, cei cinci profitară de lipsa mea de experienţă [...] şi o şterseră la Bucureşti. Cei cinci nu erau alţii decât: Grigore, Baltazar, Spânul, Contele şi Patrocle"...Ceea ce urmează lasă să se înţeleagă, dar numai până la un punct, că totul este un joc al fanteziei epice, că peripeţiile celor cinci în tren se desfăşoară doar în capul naratorului care stă într-un bloc la etajul VIII şi îi place să joace Palladion... Sunt, în cuprinsul nuvelei, şi alte elemente ce întăresc această ambiguitate tocmai când faptele epice par a respecta cu mai mare fidelitate logica realului. Baltazar discută cu Grigore, amicul său, apoi vedem că el discută, în fapt, cu valiza lui Grigore. Nici nu ne-am da bine seama de această substituire dacă n-ar interveni, complice, naratorul care ia uşor în râs personajele, aduce în faţă pe autor, apoi îl scoate din nou în afara spaţiului epic, mereu cu aerul că se amuză, că aşa e piesa... O relativizare continuă a naraţiunii şi o fugă în ambiguitate pentru a întări suspiciunea cititorului. George Bălăiţă a prins deja acest rafinament al jocului şi, în romane, îl va urmări pe mari spaţii epice.

Până atunci, prozatorul mai scrie o fantezie în genul *Micului Prinţ*: *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* (1967), cu alegorizări simpatice şi naivităţi studiate. Micul Cantemir (personaj

care apare şi în *Conversând despre Ionescu*) stă de vorbă cu *Cireşul*, cu *Frica de întuneric*, cu *Umbra*, cu un domn jumătate turbină, jumătate farmacist, numit *Nu-vreau-să-fiu-pisat*, fuge de acasă spre locul unde apune soarele şi se adună delfinii, întâlneşte în drum o carte groasă, un om care caută ceartă, un înţelept care-i dă o veveriţă şi-i spune o poveste cu mai multe înţelesuri... Apare şi un pui de vulpe, dar puiul de vulpe nu-i atât de filozof ca ruda lui din cartea lui Exupéry... George Bălăiţă scrie o povestire ingenioasă în care se vede cum un copil ia în serios ceea ce spun cărţile pentru copii. Micul Cantemir este intrigat că vulpea lui nu vorbeşte şi caută singur o justificare. Prozatorul amestecă elementele de basm într-o naraţiune discret simbolică.

Saltul de la această proză experimentală la romanul publicat peste aproape un deceniu este enorm. Citindu-l, ne dăm seama că adevărata vocaţie a lui George Bălăiţă aici se aflã. *Lumea în doua zile* este o naraţiune profundă şi originală, admirabil scrisă, printre cele mai bune publicate la noi după 1970. Surprind maturitatea stilului şi ştiinţa de a condensa o mare cantitate de fapte într-un spaţiu epic limitat. Augustin Buzura notează în *Absenţii* (1970) ceea ce i se întâmplă şi, mai ales, ceea ce trece prin mintea personajului său timp de două ore, George Bălăiţă descrie două zile (21 decembrie, 21 iunie) din existenţa lui Antipa, voind să dovedească faptul că nu-i nevoie să reconstitui istoria unui personaj de la naştere până la moarte pentru a da o sugestie despre destinul lui. Modelul Joyce îi stă şi lui în faţă. În *Ulysse* sunt transcrise 18 ore din viaţa unui mărunt funcţionar din Dublin (în ziua, celebră de acum, de 16 iunie 1904). Butor descrie în *Passage de Milan* (1959) o noapte într-un imobil parizian, iar Malcom Lowry reconstituie în *Sub vulcan* (1947) ultima zi din viaţa unui diplomat englez în Mexic (2 noiembrie 1938). În *Moartea cotidiană* (1946), Dinu Pillat descrie, după acelaşi model, viaţa personajelor într-o singură zi. R. M. Albérès vede în astfel de cazuri o ordine secretă şi o sugestie iniţiatică. Dar înainte de orice este o

convenţie epică nouă. Romanul îşi restrânge spaţiul şi timpul naraţiunii, însă le recuperează printr-o permanentă evaziune din temă. Memoria unei zile este încărcată de memoria zilelor anterioare, textul unei confesiuni este, în fapt, o suprapunere de texte. E suficient să râcâi puţin pentru a da de alte straturi şi de altă ordine a faptelor şi tot astfel până ce biografia eroului se întregeşte. George Bălăiţă introduce în cărţile lui (tehnica este aceeaşi şi în *Ucenicul neascultător*) şi alte procedee din romanul modern. Foloseşte, de pildă, mai mulţi naratori şi, fatal, mai multe perspective epice asupra aceluiaşi personaj. Reproduce, apoi, confesiunea unui maniac (Anghel) după exemplul lui Faulkner şi consemnează discuţia dintre căţeluşa Eromanga şi înţeleptul câine Argus, într-un stil deloc alegoric (un posibil model mai îndepărtat: Gogol care, în *Însemnările unui nebun*, pune două căţeluşe, Meggy şi Fidela, să facă schimb de scrisori între ele şi să vorbească despre faptele stăpânilor). Naraţiunea, în genere, nu-i o înlănţuire de fapte, este o necontenită mişcare de fapte sistematic împiedicate să intre într-o cronică determinabilă, coerentă. Prozatorul vrea să sugereze în acest chip fluxul existenţei interioare, vechi deziderat epic, suprapunând perspectivele şi notând, pe cât este posibil, reacţiile unei conştiinţe agresate simultan de mai multe rânduri de imagini şi întâmplări. Prozatorul clasic voia să prindă *succesiunea* unei existenţe, prozatorul modern tinde să surprindă *simultaneitatea* ei. La primul, omul este o fiinţă determinabilă prin câteva categorii (morale şi psihologice), la cel de al doilea omul este o sumă de aproximaţii, o fugă — vorba filozofului — înaintea gândirii. Cum poate să-l prindă şi să-l cuprindă romanul?

Lumea în două zile îşi fixează, întâi, un teritoriu epic: Albala (în prima zi), Dealul Ocna (în cea de a doua), cu mici deosebiri între ele. O lume sensibil asemănătoare, în plină dizlocare şi în plină constituire. În centrul ei stă Antipa, mărunt funcţionar la Consiliul Popular din Dealul Ocna, om cu două existenţe paralele. Unul dintre naratori (fostul judecător Viziru) crede că Antipa din

21 decembrie (ziua cea mai scurtă a anului) este *omul domestic*, iar cel din 21 iunie (ziua cea mai lungă, zi cu valoare iniţiatică) este *omul infernal*. Asta trimite la un vechi mit romantic (mitul dualităţii, mitul omului angelic şi demonic), însă autorul nu-şi asumă integral această perspectivă. Este opinia unui singur martor, nu a tuturor. Alţii văd în Antipa un cabotin sau un filozof, un spirit profund care întâmpină viaţa cu ironie... Prima zi înfăţişează existenţa lui Antipa în familie, în oraşul Albala. Cei care spun ceva (ceva aproximativ) despre viaţa domestică a personajului sunt bătrânul August pălărierul (simbol al timpului şi simbol al conştiinţei care înregistrează şi judecă micile evenimente ale timpului), bizarul profesor Baroni, specialist în ihtiologie, şi mai bizarul Paşaliu, autor de cronici muzicale, de-o erudiţie monstruoasă, atins de simptomele ratării... Sunt, în fine, şi alţi naratori care judecă pe acest prim Antipa, omul casnic. Căţeluşa Eromanga, de pildă, şi Argus, dulăul filozof sau Marta, o iubită din tinereţea eroului. Naratorii spun, dar mai ales nu spun acelaşi lucru, se contrazic între ei şi se contrazic ei înşişi în succesivele confesiuni. Să nu scăpăm din vedere un element important: *Lumea în două zile* este, în fapt, o reconstituire prin intermediul unui narator care îşi asumă rolul de a asculta şi a înregistra ceea ce martorii (naratorii) de primă instanţă relatează. După şapte ani de la moartea lui Antipa, la Albala vine judecătorul Viziru care vrea să afle adevărul despre fostul lui prieten. Viziru a cunoscut şi pe celălalt Antipa, *omul infernal* de la Dealul Ocna. El face legătura între cele două zile şi, evident, între cele două ipostaze ale personajului. Însă Viziru moare înainte de a-şi încheia cercetarea şi însemnările sale sunt citite şi preluate de alt narator, Alexandru Ionescu, absent din relatările judecătorului. Acesta este naratorul (personajul) din afara spaţiului epic, personajul care îşi reclamă autorul. S-ar putea bănui că este autorul însuşi care n-are loc în text, vocea autoritară pe care discursul epic modern a trimis-o la plimbare.

Până să ne dăm bine seama de statutul bizarului narator (nara-

torul fără naraţiune!), să vedem însă ce se întâmplă cu personajul care stimulează şi concentrează atâtea mărturii, delimitări, comentarii... Antipa este un navetist enigmatic care are o nevastă frumoasă şi geloasă, Felicia, şi mai mulţi prieteni printre care un bătrân pălărier, August, un literat bovaric, Paşaliu, un alt meşter bătrân şi filozof, Iacubovici... Aceştia, împreună cu Antipa-tatăl, îl vizitează în ziua de 21 decembrie. Prietenii cred că Antipa pregăteşte ceva măreţ, însă Antipa nu face practic nimic, judecă doar pe alţii şi trage totul spre farsă. E un filozof de provincie, inteligent şi ironic, *moale* şi *absent*, zice despre el profesorul Baroni. Căţeluşa Eromanga crede că stăpânul ei lucrează în ascuns la o mare operă, însă Argus, dulăul sceptic, o contestă. Dulăul scrie el însuşi un poem (*mondo cane*) în două părţi: una care se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase (*Domestica*) şi alta care relatează faptele tulburi şi iraţionale (*Infernalia*). Disocierea o aflăm, mai târziu, în comentariul lui Viziru referitor la existenţa dublă a lui Antipa. O anticipare, aşadar, simbolică, un caz de *mise en abîme* într-un roman care utilizează multe din procedeele romanului modern. Cert este că George Bălăiţă are o mare capacitate de a crea o atmosferă şi de a fixa, între atâtea aproximaţii, lunecări şi suprapuneri de mărturii deformante, un univers uman şi chiar o tipologie memorabilă, deşi el respinge deliberat romanul clasic. Destinul lui Antipa rămâne, până la urmă, incert, însă lumea în care el trăieşte este aşa de vie, de pregnantă. Adevăratul personaj al cărţii este Albala, oraşul de provincie, cu filozofii, memorialiştii, rataţii şi întâmplările lui fără istorie. A da o semnificaţie faptelor fără semnificaţie din viaţă este ambiţia prozatorului. El are un dar special de a impune prin descrieri şi comentarii succesive asemenea fapte mărunte, ca o cină prelungită într-o familie provincială sau dialogul dintre un paznic şi o chelneriţă ori discuţia interminabilă dintre doi meşteşugari uitaţi de vreme... Stilul este alert, ironic, pe alocuri burlesc, dar şi serios, penetrant, cu multe observaţii morale de extremă fineţe. Câteva figuri se ţin

minte. August pălărierul, în primul rând, simbolul unei lumi dispărute, martorul care judecă lumea veche şi lumea nouă prin toleranţa şi iubirea lui. El are o biografie, dar biografia se pierde în extraordinarul vălmăşag al faptelor care acoperă spaţiul romanului. August trăieşte după o înţelepciune veche şi crede că în viaţă trebuie să dai fiecăruia ce i se cuvine şi să nu obligi pe nimeni să facă întocmai ca tine. Este un sceptic pozitiv, un spirit care acceptă spectacolul lumii şi vrea să rămână în toate senin. Iată fişa lui în roman:

„Frica, îi spunea bătrânul August pălărierul fostului judecător Viziru, are un cap fioros acoperit cu solzi, dar o coadă veselă de şopârlă. Mă întrebi ce fel de om sunt eu? De unde să ştiu? Eu am trăit mulţumit: niciodată o nenorocire nu mi s-a părut prea mare. Cea mai mare nenorocire nu există. Întotdeauna alta mai mare decât cea de anul trecut sau de ieri se poate întâmpla. Şi atunci cum să nu trăiesc mulţumit între ai mei?! Nu eu am făcut legile, eu nu le-am călcat, dar n-am spus: gata, aici începe şi sfârşeşte totul. Cine poate vorbi despre început şi sfârşit în lucruri?”

Nici o biografie nu-i, în fapt, spectaculoasă în *Lumea în două zile*, nici chiar aceea a dementului Anghel. Naratorii împiedică biografia, prin indeciziile lor, să capete amplitudinea şi acuitatea unui destin. Antipa este, în felul lui, un om fără destin, un Ulrich într-un ţinut imaginar în care bufoneria şi tragedia, realul şi fantezia, adevărul şi minciuna sunt de neseparat. El însuşi trăieşte în două planuri şi, prin ironie, încearcă să se ridice deasupra lor. „Tu glumeşti, dar necredinţa se plăteşte. Poţi să-ţi baţi joc cât vrei, dar viaţa este credinţă. Tot ceea ce am scris în jurnalul meu era adevărat, dar tu ţi-ai bătut joc [...]. Tu minţi. Cine eşti tu? Ai trecut şi tu prin acelaşi timp cu *noi*, dar neparticiparea ta, cum spui, nu te-a salvat aşa cum vrei să mă faci acum să cred [...], nepăsarea ta ascunde teamă şi dispreţ. Tu eşti deasupra şi glumeşti? Crezi că ai să scapi cu gluma, Antipa? O, nu, nu! Crede-mă, plătim tot, nu scapi” — îi spune Marta Wiegler, iubirea părăsită, şi vorbele ei

se adeveresc, dar mai târziu, când omul domestic va deveni „funcţionar al neantului”.

Este ipostaza lui *infernală*, a doua identitate, mai enigmatică decât prima. Antipa merge zilnic la Dealul Ocna şi înregistrează actele de deces. A căpătat cu timpul o curioasă putere de a presimţi moartea şi prietenii lui de la cârciuma lui Moiselini (paginile care înfăţişează chiolhanul de aici sunt admirabile) cred că Antipa poate chiar provoca moartea. El vede într-o dimineaţă pe Costache Onu, şeful de gară, şi spune că va muri în aceeaşi zi, ceea ce se întâmplă. Prevede, apoi, moartea lui Biducă şi a popii Zota, previziuni care, iarăşi, se confirmă. Completează dinainte certificatele de deces şi le arată prietenilor săi, fascinaţi şi îngroziţi de forţa necunoscută a măruntului funcţionar de la oficiul stării civile. Intervine şi alt personaj, fanaticul grădinar şi paznic de la Casa de apă. Acesta crede că Antipa întrupează o veche vocaţie demonică, îl stimulează în acest sens şi, în cele din urmă, îl omoară. Soluţia epică este discutabilă şi, până la urmă, confuză şi irelevantă. Toată povestea despre *Oglinda străveche* şi spiritul lui Su Cio, trecută prin mintea tulbure a unui grădinar din Dealu Ocna, este fără noimă în roman. Paginile care preced acest sfârşit sunt însă profunde. Aici apare naratorul ascuns, Alexandru Ionescu, care este totodată şi primul *personaj-lector* al romanului, întrucât el citeşte însemnările lui Viziru şi dă o judecată despre ele: „Dar eu eram acolo, mereu cu ei, la Moiselini, pe stradă etc. [...]. Pentru mine răul e doar semnul că binele există pretutindeni. N-o să mă schimbe nimeni. Viziru a lăsat la o parte lucrurile ştiute de toată lumea, cunoscute şi de el foarte bine. În viaţa particulară şi în soarta prietenului său Antipa el a încercat sa găsească adevărul: schimbarea şi mişcarea neîntreruptă a vieţii. El a văzut lucruri peste care eu am trecut cu nepăsare. Sunt poate o natură fericită care nu face *sechele*. Dar asta nu înseamnă că sunt mai puţin adevărat. Şi acum, când scriu şi aud cocoşul, cum şi el îl auzea în puterea nopţii când ciudatul lui *contract* cu Antipa îl făcea să caute,

să scormonească în adânc fără odihnă, m-am hotărât: n-am ajuns un inginer bun, voi fi un judecător strălucit. Încă n-am împlinit treizeci de ani. Trebuie sa mă grăbesc. Am întârziat zece ani. În loc de şaptezeci am nevoie de optzeci pentru a duce la capăt tot ce mi-am pus în cap. Îi voi avea."

Alexandru este unul dintre mesagerii autorului care îşi pune în discuţie, în chiar paginile romanului, romanul pe care tocmai îl scrie (idee care, de la Gide, se repetă în proza din secolul nostru). Există o temă a autorului absent şi există o temă a discursului care se constituie sub ochii şi cu participarea noastră. Romanul modern, s-a spus pe drept cuvânt, este o arhitectură de interogaţii, o închidere care se deschide, cum zice un filozof contemporan. *Lumea în două zile* este, într-un anumit sens, şi romanul conştiinţelor care se dispersează înainte de a se configura în destine. Despre Antipa nu ştim, la sfârşit, mai mult decât ştiam la început în privinţa structurii lui adevărate. „A existat într-adevăr o *putere* a lui Antipa?" întreabă nu mai ştiu ce narator al cărţii, voind să sugereze că totul n-ar fi decât proiecţia unui nebun (Anghel) şi că întâmplările ciudate nici n-au existat decât în întunericul minţii lui. Viziru însuşi, anchetatorul şi, până la un punct, grefierul acestui caz, nu este prea sigur în privinţa lui Antipa. El scrie nu ca să elucideze o enigmă, ci să păstreze imaginea unui prieten fermecător şi ambiguu care trăieşte în nepăsare şi vede lumea ca o farsă.

Antipa rămâne până la capăt, în acest joc de umbre şi lumini, creaţia imperfectă a naratorilor (martorilor) săi. Este el omul care trăieşte în refuz, incapabil de revoltă? Dualitatea (omul domestic şi omul demonic) reprezintă, cu adevărat, esenţa fiinţei lui impenetrabile? Sau Antipa ilustrează, în intenţia prozatorului, ceea ce un personaj al cărţii (Baroni) spune despre om: „un complex biologic ratat"?! Antipa nu acoperă integral nici una dintre soluţiile avansate de cei care vorbesc despre el. El este din toate câte ceva şi nimic precis. Destinul lui este, încă o dată, să nu aibă destin sau să-şi refuze un mare destin.

Despre construcţia şi stilul numai în parte sarcastic al cărţii s-a vorbit mult în critica literară şi unii comentatori au căutat simetriile dintre cele două părţi ale romanului. Ovid S. Crohmălniceanu (*în Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981) şi N. Manolescu (în *Arca lui Noe*, III, 1983) dau un număr de exemple care confirmă ideea că este o ordine în roman şi chiar un sistem de corespondenţe între cele două părţi (domestica şi infernalia). Dacă este aşa, atunci nu mai este adevărată a doua idee după care *Lumea în două zile* ar fi o „formulă hibridă de bric-à-brac". Adevărul este că la prima vedere romanul lui Bălăiţă pare a nu respecta nici o regulă (cum şi zice un personaj: „să poţi scrie ce-ţi trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vântul deşertului, nici o formulă magică să nu le poată distruge; să poţi spune, chiar şi fluierând cu mâinile în buzunare: ceva statornic, definitiv, nimic provizoriu. Cu toate că un gând care se contrazice totuşi se iveşte: oare eu însumi n-am pornit pe drumul ăsta dintr-o glumă?" şi, totuşi, romanul aspiră să impună o ordine şi să lumineze o existenţă (Antipa) ce refuză să se configureze. Stilul este, uneori, de o vervă bufonă. Un stil al parantezelor ce se deschid la infinit. Stil de eseu romanesc, de o mare mobilitate. Cartea nu-i uşor de citit, faptele lunecă repede în comentariu, temele se schimbă fără veste, de la Robbe-Grillet se trece uşor la o veche parabolă din epoca Tang. Asta este posibil deoarece eroii nu sunt lăsaţi să trăiască liber (autorul *nu le dă drumul în viaţă*, cum procedează prozatorul de tip realist), eroii trăiesc doar în comentariile despre ei. Începută, poate, ca o pastişă ironică a procedeelor romaneşti (critica a judecat-o mai ales în acest fel), cartea lui George Bălăiţă sfârşeşte prin a fi profundă şi substanţială, de-o originalitate frapantă în câmpul prozei noastre.

Ucenicul neascultător (1977) foloseşte aceleaşi procedee epice, deşi se observă o diminuare a spiritului parodic şi un mai mare accent pus pe proza de observaţie socială şi psihologică. George

Bălăiţă anunţă, în *Cuvânt înainte*, că e vorba de o „meditaţie discontinuă“, o primă parte dintr-o trilogie. Schema şi în parte chiar tipologia din *Lumea în două zile* sunt respectate. Locul bătrânului pălărier August este luat aici de artimonierul Artimon, cronicar obscur al întâmplărilor din Albala, *Casa de Apă* devine *Casa Zidită*, loc privilegiat de observaţie şi taifas. Există, apoi, unele similitudini între Naum Capdeaur, scribul din *Ucenicul neascultător*, şi Viziru din cartea anterioară. Romanul de acum începe astfel:

„Dacă în oraşul Albala povestea lui Antipa s-a uitat, povestea lui Naum Capdeaur abia începe. Dar Naum este încă departe. Abia chipul lui se strecoară printre lucruri, trece tăcut de la o întâmplare la alta. În mijlocul mulţimii el se iveşte vesel şi nepăsător ca o mască împodobită cu pene colorate în carnaval. Licărind întunecat piere şi apare în altă parte, la doi paşi sau la mari depărtări, precum capul omului care înoată sau se îneacă în largul mării pierdut printre înspumatele creste piezişe ale valurilor. Într-adevăr, această parte a cronicii despre Naum şi Albala este mai degrabă istoria unor oameni (un tunet, o fulgerătură, o parte doar din ei!) care l-au cunoscut îndeaproape sau numai în treacăt. Prin ei însă avem încă o înfăţişare a lui. Ca un bun vânător de istorii, cronicarul nu va lăsa să-i scape urma asta. Cronică, poveste, romanţ sentimental cu aventuri şi filozofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învăţătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinereţe, câte nu poartă în lada căruţei trupa noastră...”

O mică fabulă care dă o idee despre stilul cărţii. „Până la Naum drumul e lung şi întortocheat” mai spune unul dintre naratorii cărţii şi tot el sau altul (poate chiar autorul care îşi îngăduie să se amestece în text şi să-şi asume rolul de voce obiectivă şi autoritară): „Rămâi încă nevăzut, Naum! Ceilalţi vorbesc despre tine. Destinul lor, vieţile lor mărunte, dar nu fără semnificaţie au nevoie de fermecătoarea ta lipsă de experienţă. Adică de tinereţea ta.

Nu eşti un ideal, eşti o nostalgie. Ei nu se întorc la tine ca la o credinţă, umiliţi după ce s-ar fi lepădat de ea, tu eşti prezent în fiinţa lor ca o amintire de neuitat. Ei nu ştiu de ce, pomenindu-ţi pe neaşteptate numele, încep să vorbească despre tine ca şi cum atunci ai fi plecat dintre ei, doar pentru scurt timp, şi trebuie să te întorci să-ţi continui povestea. Ei îşi amintesc şi mult mai târziu amintirea lor îşi va aminti. Vei fi şi în ultimul lor gând, vei trece astfel înainte de propria ta trecere, cu fiecare dintre ei, în neant. Vei fi un fel de rege al memoriei lor. Nu ţi-ai dorit acest regat, dar dacă ţi se oferă îl stăpâneşti ca un adevărat rege. Ave. Nimeni nu ştie *de ce*?, după cum nimeni nu ştie ce i-a spus bătrânul Toma din Modra fiului său Dumitru înainte cu o clipă de moarte. Tu, cu tinereţea ta nepăsătoare, eşti în vieţile lor atât de diferite, atât de departe de a ta. Nevăzut, asemenea lui Peter Schlemil ascuns de gluga lui fermecată, mai norocos decât el, fiindcă umbra ta ţine cu tine, ucenicule neascultător! Mai mult, ea te urmează ca un câine credincios. E drept, lătratul aminteşte prin insistenţa lui difuză inelul pâlpâitor care în unele nopţi se arată în jurul lunii."

Ceea ce se şi întâmplă. Naum Capdeaur scrie istoria familiei Adam şi face, într-o oarecare măsură, cronica oraşului Albala şi a satului Modra, dar el, ca personaj, întârzie să apară. Romanul cuprinde opt naraţiuni întinse, numai în aparenţă independente. Cărţile de joc sunt, în continuare, amestecate (jocul memoriei infidele, jocul naratorilor), dar sunt evidente o coerenţă mai mare între episoadele (istoriile) care formează acest mozaic şi o preocupare sporită de a construi o tipologie morală. Istoria, relaţiile sociale capătă un loc mai important în comentariile naratorilor, în continuare numeroşi şi inventivi. George Bălăiţă face, într-o oarecare măsură, roman politic ca toţi din generaţia lui, dar dintr-un unghi epic superior şi cu o vervă intelectuală remarcabilă. Intriga este simplă: Naum, tânăr jurnalist la Albala, vrea să scrie istoria familiei sale (neamul Adamilor pornit din satul Modra de sub Muntele Ou şi de lângă Lacul întins) şi notează ceea ce-i spun

Artimon înţeleptul, autodidactul Palaloga, primar în satul Iernatic, fost activist de partid, sau ceea ce transmite tradiţia familiei. Până să prindem simbolurile mai adânci ale romanului, reţinem câteva destine în mai vechiul stil al romanului realist. Bătrânul Toma Adam este patriarhul de la Modra, întemeietorul clanului. Coborârea lui la Albala este un eveniment, moartea lui este simbolică. E legea veche şi bună, e omul de la munte tare şi drept care trece neschimbat prin evenimentele tragice. Fiul său, Visarion, nu mai vrea să fie ţăran. El pleacă la oraş şi doreşte să capete putere. O obţine, o pierde, apoi iar o capătă şi ratează în plan moral. Filozofia lui este simplă şi eficace. Lumea se împarte, după el, în *orăşeni* şi *ţărani* şi toată strategia lui se bazează pe această disociere elementară. E un om puternic, un spirit posesiv, viaţa lui e un şir de erori. Are în carte „o poveste şi un destin", amândouă bine înfăţişate. La fel este Dabija, activistul orgolios care moare în chip absurd pe un viscol cumplit, pentru că n-are răbdare să aştepte. Sentimentul lor este acela al unor luptători de profesie, sunt duri şi exercită puterea fără a ţine seama de valorile omului. Prozatorul descrie cu atenţie aceste procese, nu face pamflet, nu se grăbeşte să condamne istoria, nici s-o scuze. Vrea s-o înţeleagă şi pune, în acest sens, un număr de martori să vorbească. Ei au participat la evenimente, au *povestirile* lor şi din adiţiunea povestirilor individuale iese o naraţiune fragmentată, cu multe pagini fanteziste (*discursul diavolului de iarmaroc* sau *discursul scribului*), care au rostul de a sugera lectorului că viaţa este o comedie şi că în spatele istoriei reale şi tragice stă altă istorie: jovială şi enigmatică, dominată de diavoli mici şi vorbăreţi, actori bătrâni şi rataţi, circari malefici ca Al. Veştea sau Chirică Samca. Ei stau la Casa Zidită şi văd lumea ca un spectacol.

Foarte viu, memorabil ca personaj de comedie morală, este istoricul Rafael Finţi, din galeria distraţilor, generoşilor energici. Sosit la Albala să întemeieze un muzeu, Finţi colindă judeţul, terorizează cu verva lui drăcească autorităţile locale şi obţine în cele

din urmă ceea ce vrea. Perorează pe teme istorice în faţa servitoarei şi încântă pe ospătari şi pe vânzătoarele de la Alimentara prin comentariul lui erudit şi spiritual. Pare scos din cărţile lui G. Călinescu, un Panait Sufleţel sau un Gaittany în turnee provinciale. Sunt şi alte figuri episodice (tuberculosul Ioşca Muşat, bucătarul Zăgănel, un număr, apoi, mare de mătuşi care populează cărţile lui George Bălăiţă, specializate în sarmale şi dulceţuri), care dau culoare ţinutului Albala, proprietatea imaginară a prozatorului acesta cu mintea ascuţită şi ochiul lacom, senzual, „un realist fantasmagoric", un observator al concretului sensibil, al *existentului* în feeria realului, cum l-au numit comentatorii lui.

George Bălăiţă are, cu adevărat, un neobişnuit talent de a prinde sensul faptelor mărunte, de a sugera freamătul obscur al existenţei. Nişte ţărănci vin la târg şi, la marginea oraşului, îşi pun pantofii ascunşi până atunci în desagă. Un copil mănâncă pământ (detaliul apare în folclor, la Sadoveanu şi în proza lui Zaharia Stancu înainte de a-l întâlni în celebrul roman al lui Marquez!) şi este vindecat cu greu de acest straniu viciu. Un nepot al bătrânului Toma, Filip Adam ajunge din greşeală în puşcărie, iese după mulţi ani şi devine un fel de comis-voiajor într-o fabrică, băiat bun la toate, iubit şi temut. Alt nepot Alexandru, vrea să scape de autoritatea tatălui, Visarion, şi nu poate. Tatăl trece printr-o boală grea, urâtă, apoi îşi revine în chip miraculos şi o ia de la capăt. Cornelia, soţia aceluiaşi teribil Visarion, este o femeie modestă, inadaptabilă la noua situaţie a bărbatului şi cade în cele din urmă în patima băuturii. În romanul lui George Bălăiţă lipseşte, dealtfel, erosul (excepţie aceste nefericite ipostaze conjugale). Cronica familiei Adam (căci *Ucenicul neascultător* este în bună parte o cronică de familie) lasă deoparte viaţa femeilor. O scenă epică antologică este moartea bătrânului Toma. Sunt, întâi, semne prevestitoare, apar de peste tot rubedeniile şi la căpătâiul nonagenarului se desfăşoară o veritabilă ceremonie a trecerii. Romancierul o prelungeşte peste măsură şi, de la un punct, intro-

duce prea multe elemente de literatură, diminuând astfel sugestia tragicului. Moartea nu trebuie să întârzie prea mult în spectacol.

Mai pregnantă, mai insistentă revine în *Ucenicul neascultător* decât în *Lumea în două zile* tema romanului în roman şi, ipso facto, tema autorului. Toţi au citat monologul scribului care, într-adevăr, este de mare efect şi prefigurează orgoliul şi spaima creatorului ("sunt mai profund decât cerul, pământul şi lumea de dincolo [...], avid de lucruri şi întâmplări ca un burete de mediul său [...], memoria mea este ca lumina şi întunericul; cât scriu este lumină; când am încheiat papirusul este întuneric...”), dar în afara lui există şi alte discursuri ale autorului în acest vast discurs care sparge cronologia evenimentelor şi multiplică unghiurile de vedere. Naratorii sunt, mereu, îngrijoraţi de soarta lui Naum, scribul care îşi asumă, pe faţă, rolul de a pune ordine în întâmplările aşa de dispersate şi confuze. *Naum, Naum al nostru*, ce face el în acest timp?, întreabă câte un personaj în toiul confesiunii. Şi totdeauna este cineva care să-i dea un răspuns, pentru că toţi sunt îngrijoraţi de soarta marelui absent, toţi ştiu că povestirile lor depind de băiatul neîndemânatic care şi-a asumat o responsabilitate copleşitoare. George Bălăiţă, care continuă să ţină naratorul tradiţional (omniscient şi impersonal) pe tuşă, îl strecoară uneori în acest chip deghizat în joc. Dă, pe deasupra, şi iluzia că nu ascunde nimic cititorului, romanul se configurează tocmai acum şi, într-o bună măsură, în afara voinţei romancierului:

„Dar Naum? El era pe atunci ucenicul, învăţăcelul plin de zel care se dă în vânt după aventura cunoaşterii, cum va spune careva într-o seară de pomină, cu mult mai târziu, la Casa Zidită? Căuta el cu patimă şi răbdare taina, jocul relaţiilor, balanţa nesigură a sentimentelor, ambiguitatea unei conversaţii, spectacolul formării unui caracter? Era el ucenicul etern în căutarea învăţătorului ideal? Pasionat de lume şi viaţă, renunţase pentru o vreme la şcoală şi se dedicase experienţei? În căruţa lui hodoro-

gită, hai, hai pe drumurile lungi, trasă când de un melc bătrân, când de doi măgari sfrijiţi, umblaseră cândva în anii lor cei mai lipsiţi de grij, energicul Wilhelm Meister, nehotărâtul Frédéric Moreau, problematicul Castorp, zănaticul, dulcele prinţ Harry, ucenic la vremea lui în atelierul lui Falstaff? Settembrini, Naphta, Falstaff, oho, ce învăţători iluştri, l-ar fi chemat ei oare la ospăţul lor pe Naum?"

Ucenicul neascultător este un roman de-o remarcabilă bogăţie şi varietate, scris cu mare vervă, nu neapărat ironică, parodică. Ironia, parodia prezente în roman (în capitolul, mai ales, *Un diavol de iarmaroc*, dar şi în celelalte) nu modifică prea mult sensul grav al lucrurilor, înfăţişarea adesea tragică a unei lumi în stare de constituire. Acest prim volum anunţă o construcţie epică impunătoare.

CUPRINS

Sorin TITEL

1935—1985



Din contactul cu noul roman, cel care a tras cel mai mare folos în proza noastră pare a fi Sorin Titel (1935-1985). Spirit cultivat, lucid şi ambiţios, el a luat ce trebuie dintr-o formulă epică pândită, prin repetiţie, de sterilitate şi a adaptat ceea ce a învăţat la temele lui. Rezultatul este remarcabil. Romanele impun un stil original şi un univers epic uşor de diferenţiat în geografia imaginară a literaturii postbelice. Primele povestiri (*Copacul*, 1963; *Reîntoarcerea posibilă*, 1966; *Valsuri nobile şi sentimentale*, 1967) sunt în spiritul lui Alain Fournier şi Saint-Exupéry: proză cu inflexiuni lirice, concentrată şi simbolică. O temă răzbate prin ele: descoperirea adolescenţei şi, în cărţile de mai târziu, despărţirea de adolescenţă. Sorin Titel vede şi judecă lumea din perspectiva acestei vârste. Viaţa este, la el, o prelungire sau o trădare a adolescenţei. Critica veche considera că adolescenţa, neavând o

psihologie specifică, nu poate constitui obiect de analiză în roman. De la Gide încoace lucrurile s-au schimbat. Literatura postbelică (îndeosebi cea occidentală) este plină de tineri abia ieşiţi din copilărie, complicaţi şi refractari faţă de morala părinţilor. Un sociolog face chiar observaţia că adolescenţa a ajuns în epoca noastră şi o *vârstă socială*, nu numai o vârstă (o stare) afectivă şi morală. De observat că Sorin Titel scrie mai puţin despre adolescenţi, decât despre *adolescenţă* ca stare de spirit: starea când omul este curat şi capătă sentimentul plenitudinii. E spaţiul de securitate şi, în clipele de primejdie, e spaţiul de refugiu al omului. Şansa omului depinde de rezerva de adolescenţă ce a rămas în fiinţa lui.

Cam astfel ar putea fi judecaţi indivizii aceştia modeşti şi nostalgici care populează literatura lui Sorin Titel, analist fin şi povestitor (trebuie subliniat) foarte înzestrat. Există o evoluţie înceată şi sigură în scrisul lui. Un caz fericit de creştere a talentului şi de deschidere progresivă a spiritului epic spre mai multe formule de creaţie. Tema adolescenţei rămâne şi, în jurul ei, se constituie o lume specială care nu seamănă deloc cu aceea folclorizantă şi pitorească impusă de proza bănăţeană (Sorin Titel este un bănăţean fără complexe dialectale). A debutat odată cu N. Velea, George Bălăiţă şi alţi povestitori la începutul anilor ’60 şi, ca şi ei, scrie despre copii care descoperă cu mirare lumea obiectelor. Domnica vrea să ajungă la locul în care holda se întâlneşte cu cerul. Mătuşa ei cea bătrână joacă în şopronul casei cu altă babă şi cântă „că eu când păşesc pe drum, paşii mei miroase-a rum” (*Într-o zi de primăvară*). Un băiat firoscos întreabă pe bunicul său dacă există sau nu cai năzdrăvani şi, cum bunicul nu răspunde, băiatul se urcă pe gard şi se uită la doi cai incendiaţi de amurg (*Gardul*). Cade zăpada şi oamenii sunt mulţumiţi s-o privească. O gospodină e speriată că a prins-o iarna fără să-şi termine treburile. „A nins, şi eu n-am pus încă murăturile” — zice ea (*Dimineaţa*). E povestirea cea mai pregnantă din volumul de debut al lui Sorin Titel. E o prefigurare a lumii pe care o va fixa în ro-

manele de mai târziu. Apare, aici, *mama*, mica zeitate a familiei şi apare, în genere, viaţa familiei care constituie spaţiul predilect al prozei lui Sorin Titel. În faţa zăpezii, mama se gândeşte la „zilele îndepărtate ale tinereţii", la nunta de acum treizeci de ani... Faţa îi întinereşte, notează prozatorul, „pentru câteva clipe mama arată ca o copiliţă". O transfigurare despre care va fi vorba şi în alte texte. O atenţie specială are prozatorul, încă de la debut, pentru psihologia senectuţii. Povestirile şi romanele lui sunt pline de bătrâni care îşi aduc aminte de viaţa de altădată şi privesc cu resemnare cum ce-i mândru şi frumos se duce. Babei Cuca îi place să bea ţuică şi lasă vorbă ca, atunci când o muri, să-i lege de cruce o sticluţă. Baba Ana o ascultă cu milă şi se gândeşte la tinereţea ei (*După-amiază de vară*). O altă bătrână intră în agonie, şi lui Moş Ţişlea, bărbatul, îi e frică să primească ideea morţii. Se duce după sanitar şi, la întoarcere, rămâne în urmă şi spionează casa. Clopotele de la biserică îi dau de veste că a rămas singur. Pe pământul scorojit cad prune putrede (*Căldura*). Luca e trist că a fost părăsit de femeia pe care o iubea şi dă acum sfaturi unui prieten: „mare lucru e să iubeşti, frăţioare, să simţi cum, de durere că nu eşti destul iubit, taie cineva în tine ca în carne vie. Să simţi asta, frăţioare, că de asta eşti om." E şofer şi, de câte ori ajunge lângă canton, se opreşte lângă un pom singuratic şi-i spune: „Măi dragule, frăţioare, creşte, mă micule, mă frate, creşte şi înfloreşte pe pământ" (*Copacul*). Un mod naiv simbolic de a transmite suferinţa interioară. Povestirile sunt minore şi substanţa lor, dependentă de gândirea literară a timpului în care au fost scrise, s-a învechit.

Ca să descoperim pe adevăratul prozator trebuie să mai aşteptăm puţin. *Reîntoarcerea posibilă* e un mic roman pe tema singurătăţii creatorului. Se deschide cu câteva propoziţii din *Fraţii Karamazov* care anunţă, intr-un anumit sens, programul autorului: „oamenii, cât ar fi ei de răi, sunt adeseori mai naivi decât s-ar putea crede şi au o candoare pe care nimeni nu le-ar bănui-o. Ca

oricare dintre noi, dealtfel”... O idee pe care Sorin Titel n-o va părăsi niciodată. El nu va abandona omul mărunt, neînsemnat şi nu va scrie despre el decât din perspectiva umanităţii lui potenţiale. Prozatorul respectă, în această privinţă, principiile literaturii din secolul al XIX-lea, interesate de omul fără istorie. Semnele modernităţii vin în proza lui Sorin Titel din altă direcţie. E, întâi, o chestiune de tehnică epică şi, prin ea, de schimbare a punctului de vedere asupra realului. Chiar din a doua carte (*Reîntoarcerea posibilă*) se vede tendinţa de a renunţa la cronologia liniară şi de a introduce în naraţiune, după o sugestie luată din cinematografie, mai multe planuri de percepţie şi mai multe voci narative. În limbajul lui Sorin Titel asta înseamnă că gândurile personajelor o „iau oarecum razna” în timp şi spaţiu. „Amintirile îl năpădiră, venind oarecum la întâmplare”, zice prozatorul despre Ştefan, eroul său, tânăr pictor dat afară din facultate, observator oarecum indiferent al vieţii. *A năpădi* şi *oarecum* sunt două cuvinte importante în proza lui Sorin Titel. El le foloseşte des şi, mai important decât atât, cuvintele traduc o relaţie dintre text şi lucrurile din afară. E prematur să explicăm, acum, această relaţie, să observăm numai că întâmplările mici *năpădesc* pur şi simplu proza lui Sorin Titel şi că prozatorul le primeşte cu *oarecare* circumspecţie, *oarecum* mirat, bucuros şi, totuşi, neîncrezător. Lucrurile, întâmplările se domolesc, îşi pierd din agresivitatea iniţială, spiritul ce se ţine aproape de *oarecum* şi *oarecare* le filtrează şi le trece prin mai multe trepte ale memoriei. Autorul (naratorul) este el însuşi *năpădit* de vocile care şuşotesc în text, de martorii care spun lucruri diferite despre acelaşi eveniment.

În *Reîntoarcerea posibilă*, doi fraţi, Ştefan şi Dan, stau de vorbă, duminica, într-un oraş provincial şi ei sunt năpădiţi de imagini vechi. Sorin Titel are încă de pe acum predilecţie pentru destinele proiectate în trecut. Cam tot ce se petrece în cărţile lui se petrece în alt timp. Prezentul nu-i decât treapta de sus a unei scări cufundate în ceaţa timpului. Dan, elev, admiră pe fratele său, pictor

singuratic în căutare de adevăr. Naratorul este în preajma lor, îi spionează şi, din răsfăţ sau din oboseală, se opreşte şi se adresează direct cititorului pentru a-l pune la curent cu problemele dificile ale naraţiunii. Un prim semn (suntem în 1966) că estetica romanului devine o temă a romanului: „Ar trebui probabil să fie descrise, să descriu dulapurile lor „Biedermayer", mesele imense care umpleau întregul spaţiu al odăii, paturile vechi care scârţâiau penibil, perdelele îngălbenite de la ferestre, tablourile de familie, din care priveau militari ţanţoşi, lămpile de petrol cu garnitură de porţelan şi metal. [...]. Ar fi necesar, fără îndoială, să vorbesc despre toate acestea ca să redau atmosfera acelei după-amiezi de duminică. Dar cred că fiecare om cu puţină imaginaţie şi care a trăit o parte din viaţă într-un astfel de oraş cunoaşte toate astea."

Stilul capătă şi mai mare acurateţe în *Valsuri nobile şi sentimentale*, volum care încheie perioada de ucenicie a lui Sorin Titel. Sunt aceleaşi teme, dar tratate cu mai mare siguranţă. Naratorul este, în continuare, un copil. El observă lumea din jur, moartea şi naşterea, şi relatează cu vocea înecată de duioşie. Baba Iulia, fostă hoaţă de cai, cunoscută în şapte ţinuturi, e acum tare bătrână şi spre a se feri de căldură stă în şopron sub cada mare de prune. Vorbeşte singură şi nepotul ascultă. Nepotul (naratorul) adaugă şi ceea ce-i spune mama Ana despre teribila bătrână. Sofica, numai de 15 ani şi cu burta la gură, îi aduce de mâncare. Bunica bunicii moare şi nepotului îi pare rău (*Vara cu ochii închişi*). Moş Ţârlea îşi priveşte picioarele desculţe şi îşi aduce aminte că şi-a cumpărat odată, de Rusalii, când era copil, o pălărie. Copiii strigă în spatele lui: „a murit soarele" şi moş Ţârlea nu ştie dacă sunt nepoţii săi sau vechii săi tovarăşi din copilărie. Bătrânul vrea să spună ceva, dar nu e auzit de nimeni şi moare întristat (*Moartea lui moş Ţârlea*). Dorca stă întinsă pe iarbă şi sforăie uşor, apoi se scaldă în râu şi colegii ei sunt tulburaţi. Mai târziu se zvoneşte că ea se mărită şi adoratorii ei tineri şi confuzi sunt cuprinşi de o mare tristeţe. După multă vreme, din frumuseţea somnoroasă a

Dorcăi nu mai rămâne nimic (*Somnul Dorcăi*). O bătrână, însoţită de un copil, cară la cimitir o cruce de lemn: „— O duc la cimitir — explică ea copilului — să-mi ţin loc pe când n-oi mai fi [...]. Se umple cimitirul, şi eu nu mai am loc. Mor tare mulţi oameni cu războiul ăsta”... Copilul îşi aşteaptă bunicul în faţa mormântului în care zace tatăl, dar bunicul nu vine (*Faţa mirată a copilului*). Mai toate aceste fragmente vor fi reluate sub altă formă în *Ţara îndepărtată* şi romanele ulterioare. Se vede limpede, încă de acum, că prozatorul are un univers (un spaţiu) uman pe care îl descrie prin reluări succesive. Povestirile aduc primele elemente. Sunt imagini disparate, momente din viaţa unei comunităţi străvechi, cu obiceiuri şi legi morale proprii. Sorin Titel introduce discret şi un limbaj specific. Naratorii vorbesc în limba lor şi unele apăsări dialectale (*tare greu, tare frumos miroase acum pământul, pruncuţ*...) dau culoarea locului. Stilul epic este liniştit şi sigur, povestirea nu are elemente de prisos.

Sunt în *Valsuri nobile şi sentimentale* şi naraţiuni care ies din universul rural. Ele nu au însă savoarea şi autenticitatea celor dinainte. Merită, totuşi, să fie luate în seamă ca exerciţii pentru opera viitoare. Doi soţi o duc bine, apoi se înstrăinează deodată pentru că bărbatul, care are înclinaţii artistice (cântă la pian), îşi dă seama că femeia lui, fiinţă eminamente casnică, nu descoperise niciodată artistul din el. Artistul se revoltă şi, cum în provincie sunt puţine forme de manifestare a revoltei existenţiale, se apucă de băut şi-şi brutalizează nevasta. E casier la Sfatul Popular de zece ani şi, când este numit şef de secţie, se potoleşte. Revolta artistului dispare şi funcţionarul se întoarce fericit în tihna căminului (*Valsuri nobile şi sentimentale*). Trei tineri stau pe malul lacului şi se laudă cu isprăvile lor erotice, imaginare desigur (*Trei tineri pe malul lacului*). Intelectualii navetişti se adună la doctorul psihiatru şi ascultă muzică bună, beau votcă în pahare de cristal şi se uită la sfeşnicele de fier şi la mobila masivă. Tinerii n-au sentimentul frustrării sociale şi sunt cuprinşi de o melan-

colie plăcută (*Mi-am amintit de zăpadă*). Unele povestiri nu-i reuşesc deloc tânărului prozator (*Soare pentru fiecare*).

Cu *Dejunul pe iarbă* (1968) şi *Noaptea inocenţilor* (1970) proza lui Sorin Titel merge în chip mai hotărât spre parabolă şi onirism. Până acum dominantă a fost notaţia simbolică, transfiguratoare ("un echilibru prudent între realismul esenţial al descrierii şi infuziunile lirismului evocator" — scrie în *Prozatori de azi*, G. Dimisianu, unul dintre criticii de primă oră ai lui Sorin Titel). Lecturile moderne (din Kafka şi din noii romancieri francezi) şi experienţa dobândită în scrierile anterioare îl hotărăsc să schimbe strategia naraţiunii. Accentul începe să cadă pe *aventura scriiturii* şi pe sugestia de simultaneitate a trăirilor. Livius Ciocârlie descoperă, în această fază, un „expresionism oniric" (*Eseuri critice*), însă termenul de expresionism este discutabil la un prozator care estompează, de regulă, brutalităţile concretului şi vede lumea fie în dimineaţa, fie în amurgul existenţei. În micul roman *Dejun pe iarbă* naraţiunea răstoarnă complet cronologia şi epicul se dizolvă într-o notaţie difuză şi lentă. Nu există aici personaje principale, cum nu există o intrigă determinabilă. „Analismul" de care a fost suspectat autorul se limitează la senzaţii şi la juxtapunerea de mici întâmplări, imagini, stări aşa cum le aduce pe hârtie o memorie acută şi capricioasă. Fragmentul din scrisoarea lui Kierkegaard către Regina Olsen, reprodus pe prima pagină a cărţii, spune mult despre demersul epic al lui Sorin Titel. Realul e prezentat prin *clarobscurul reamintirii*; „pentru mine — scrie filozoful danez logodnicei sale — orice contact armonios al idealului cu viaţa se transformă, se transfigurează instantaneu într-o reamintire şi, în vreme ce apropie de mine trecutul cel mai îndepărtat, acest contact împinge înapoi cel mai recent trecut, ca să-l prezinte în clarobscurul reamintirii. Deşi clipa ne refuză astăzi ajutorul, deşi scriind aceste rânduri ora n-a sosit încă, îmi amintesc toate acestea ca un trecut îndepărtat, în care durerea îşi pierde ghimpele şi-n care melancolia îşi păstrează toată dulceaţa"...

Rândurile de mai sus explică într-o oarecare măsură modul în care funcţionează timpurile narative la Sorin Titel. Procesul se bazează, în esenţă, pe o fragmentare a cronologiei reale şi pe evitarea contactului direct, brutal cu obiectul. Primul aspect este aproape general în proza modernă. E la mijloc o tehnică pe care Sorin Titel a deprins-o şi a complicat-o în funcţie de proiectele lui spirituale. Al doilea este, într-un anumit sens, mai profund pentru că traduce o dimensiune a spiritului creator, un mod — cum am zis adesea — de a privi lumea din afară. A primi lumea prin memoria ei infidelă, iată un mod neobişnuit în proza noastră. În *Dejun pe iarbă* preocuparea cea dintâi este pentru *scriitură*. Romanul are patru părţi şi fiecare parte este scrisă într-un anumit fel. E întâi stilul prozei obiective (descrierea familiei), vine, apoi, prezentarea fragmentară, mai bine zis rememorarea copilăriei prin scene disparate, gesturi, imagini care se învălmăşesc şi se întind la suprafaţa textului ca o soluţie uleioasă. Urmează aventura naratorului (o aventură erotică) trecută, iarăşi, prin filtrul rememorării şi, în fine, o abolire a trecutului în naraţiune şi o revenire la prezent: sunt înfăţişate ultimele evenimente într-un stil însă, dacă-l putem numi astfel, al înstrăinării. Naratorul care trece prin aceste moduri ale povestirii se opreşte din când în când şi se consultă cu lectorul său: „Ar urma, probabil, descripţia nopţii în care, în sfârşit, eroul se naşte (aşa cum se întâmplă în frumoasele cărţi de altădată...)" sau, după ce dă un număr de informaţii despre eroii săi, pune în discuţie verosimilitatea lor, făcând cu ochiul cititorului credul, dispus să ia totul în serios: „Să credem oare în ele? În aceste amintiri dulci, în aceste clipe duioase de altădată?"...

Implicarea lectorului în text epic şi transformarea lui într-un personaj (personajul productiv, sintetizator), recomandate de *noii critici* şi *noii romancieri*, sunt evidente. Sorin Titel o face în modul său: cu umor blând şi răsfăţ intelectual. O mică îndoială menită să dezmorţească puţin cititorul şi să-l facă să gândească la ceea ce i se spune. Faptele vin spre cititor în ordinea (dezordinea) trans-

misă de o memorie încărcată. Unele fuseseră deja amintite în povestirile anterioare. Viaţa, de pildă, a Anei, hoaţă de cai, narată acum în chip sec. Sunt povestite, apoi, întâmplările prin care trece fiul ei, Simion, însurat tot cu o Ană. Arta scriitorului se vede mai limpede în notaţia stărilor difuze. Senzaţia pe care o provoacă ninsoarea sau trecerea prin grădina de vară pustie, fuga unui copil printr-un lan de sânziene, dispersarea eului în lucrurile din jur şi brusca lui trezire la realitate. Totul este înregistrat într-un stil de mare migală, într-o curgere somnoroasă, muzicală. Ov. S. Crohmălniceanu este de părere (în *Pâinea noastră cea de toate zilele*) că asemenea texte se sustrag judecăţii critice. Nu de tot, din moment ce criticul însuşi le găseşte puerile. Adevărul este că Sorin Titel face în *Dejun pe iarbă* un experiment care în unele privinţe aminteşte de *noul roman*. Simpatia lui pentru individ şi credinţa că proza nu poate ignora viaţa simplă şi fundamentală îl împiedică să rămână însă în *aventura scrisului*.

Noaptea inocenţilor şi *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) indică în chip mai direct lecturi aprofundate din Kafka şi, în genere, din proza parabolică. Decorurile sunt mai sumbre, apare sentimentul de angoasă. Un individ se trezeşte în fiecare dimineaţă într-o cameră necunoscută, mereu alta. Singura lui grijă este ca vecinii să nu afle nimic (*Dimineţi ciudate*). Un tânăr „urâţel şi slăbuţ” aude un strigăt îngrozitor într-o clădire şi vrea să afle ce se întâmplă. Rătăceşte ca eroul lui Kafka într-un labirint de camere şi nu descoperă nimic. Proza, densă, bine lucrată, înregistrează un coşmar trăit în stare de luciditate (*Strigătul*). Naratorul se îndepărtează la un moment dat de personaj şi-l urmăreşte cinematografic: „peste câteva minute vom da peste el deschizând alte uşi...” Alte naraţiuni sunt scrise în stilul unui jurnal de regie: „camera ar trebui să aibă tavanul foarte înalt, încât ridicând privirea să fie greu să distingi locul în care pereţii văruiţi în alb, un alb nu tocmai curat, se zugrăvise nu de mult aşteptându-se mereu ca bătrânul să moară“... (*Moartea lui Iacob*). Se fac, apoi, precizări

asupra decorului, cântecului, mişcării personajelor... Este vorba de sfârşitul unui bătrân, nota prozei este tragică, însă — deplasată în acest registru — tragedia capătă o abia perceptibilă notă teatrală. Cea mai kafkiană şi cea mai onirică dintre povestirile din volum este *Tinereţea lui Aldo*. Aldo aterizează cu o paraşută într-un oraş şi trece prin fel de fel de întâmplări tragi-comice. Trei domni cu pălării negre cu boruri tari şi cu câte o umbrelă roşie în mână îl urmăresc, un grup de poliţişti înveşmântaţi în roşu intonează *Gaudeamus igitur*... Lui Aldo i se face o operaţie la ochi şi operaţia nu reuşeşte. Aldo rămâne orb ca o statuie. E aşezat, dealtfel, pe un soclu în parc. În altă parte (*Magnificat*) naratorul stă închis într-o cameră circulară şi mai mulţi indivizi îl pândesc ziua şi noaptea, mai înainte fusese legat cu sfori udate în piaţă, iar câteva bătrâne ştirbe şi scofâlcite aruncaseră peste el „lăturile fierbinţi ale dorinţelor lor". Cel martirizat în chip aşa de grotesc rezistă cu mândrie. Simbolurile nu sunt limpezi şi impresia, la lectură, este că prozatorul complică enorm o tehnică de a nara până ce sângele viu al emoţiei se scurge.

În *Lunga călătorie a prizonierului* parabola este profundă. Cartea a fost tradusă în franţuzeşte şi a avut succes. Sorin Titel descrie, în stilul din *Procesul*, călătoria fără capăt a unui deţinut şi a însoţitorilor lui. O trecere prin labirint, o ispăşire adâncă, un individ culpabil care greşeşte mereu drumul. Nici paznicii lui nu sunt mai luminaţi. Li se spusese la plecare (de unde?, în ce împrejurări?) doar atât: „aveţi un drum lung de făcut [...], un drum plin de greutăţi, dar vă descurcaţi voi, suntem convinşi". Romanul înfăţişează această bâjbâire în timp şi spaţiu, iarna şi vara, ani în şir, într-o succesiune rapidă de anotimpuri şi situaţii. Pare o iniţiere în moarte, o călătorie prin micul infern însoţită de o lentă depersonalizare a individului. La început, paznicii sunt cruzi şi-l supun pe prizonier la probe teribile. Îl obligă să meargă, pe frig, dezbrăcat, şi acesta, înlemnit, spune cu blândeţe: „mă cam ia cu frig". Cuvintele sunt înţelese anapoda şi prizonierul este găsit

mereu vinovat. „Vă iubesc — strigă el biblic — vă iubesc ca pe fraţii mei”, iar însoţitorii traduc: „Ne urăşte ca pe duşmanii lui”... Faptele se desfăşoară la început în planul realului, apoi, prin aglomerarea de imprecizii, aluzii, observăm că am intrat deja în plin simbol. Apare mereu o femeie căruntă ce se cheamă Maria şi ea este (în imaginaţia prizonierului) mama îndurerată, singura fiinţă a cărei imagine rămâne nealterată în acest periplu al suferinţei: „Doamne Dumnezeule, (...) ce lucru mare e să ai o mamă, o mamă pusă pe aşteptat (...) Mama mea e fecioară! Şi iată-mă pe mine, fiul ei rătăcitor care se întoarce la ea, stând deocamdată în această groapă puturoasă şi luând apă la picioare.” Pe o noapte geroasă, un barcagiu cu priviri rele îi trece un fluviu şi fluviul pare a fi Stix, iar barcagiul Caron. Prizonierul răstignit între cei doi paznici duce gândul la un martiraj biblic, tradus acum în termenii unei parabole existenţiale. Faptele sunt prezentate în aşa fel încât ele pot fi citite şi în plan realist şi în plan fantastic. Un transfer curios se petrece şi diferenţierea dintre prizonier şi călăii săi dispare lent. Destinele se amestecă, chipurile se estompează, cei trei rătăcesc la urmă înfrăţiţi într-o singurătate cosmică. La început naratorul vorbeşte la persoana a treia, apoi (de la pag. 31) naratorul se schimbă. Povesteşte prizonierul sau unul dintre paznicii lui, nu se ştie cine. O confuzie premeditată şi semnificativă. Câtă vreme diferenţa dintre victimă şi torţionari există, istoria poate fi relatată la persoana a III-a. Se exprimă distinct un *eu* şi un *el*, vocea subiectivităţii şi vocea naratorului din afară. Când, în lungul exerciţiu al fricii, omul şi-a pierdut consistenţa (personalitatea), naraţiunea unifică vocile. Vorbeşte un *eu* nediferenţiat, rezultat din confuzia inocenţei şi a crimei. În faţa morţii, Isus şi cei doi tâlhari devin egali. Romanul vorbeşte, în fond, despre frică şi depersonalizarea omului în imperiul fricii.

Ţara îndepărtată (1974) deschide un ciclu de romane care, fără a avea aceleaşi elemente de intrigă şi tipologie, se mişcă în acelaşi spaţiu socio-moral şi impun, în cele din urmă, un univers uman

diferenţiat. Sunt cele mai solide cărţi ale lui Sorin Titel şi unele din cele mai originale apărute la noi după război. În *Ţara îndepărtată* (ţara, desigur, a copilăriei şi adolescenţei), naratorul principal este Andrei — „acel băieţaş slăbuţ, care străbătea, tremurând de frig, acele vremi pline de entuziasm”. Sunt primii ani de după cel de al doilea război mondial, dar, potrivit unei strategii pe care o cunoaştem din povestirile anterioare, timpurile şi modurile narative se amestecă. Într-o pagină se aud două sau chiar trei voci. Eva Nada povesteşte despre aventura surdo-muţilor lui Bantu şi, în mijlocul povestirii, intervin Bantu, babele şi plutonierul. Altădată, naraţiunea înaintează printr-o imperceptibilă succesiune de discursuri (plutonieriţa, mama, Eva Nada...). Despre doamna Binder, nemţoaică fanatizată de oratoria Führerului şi dispărută în circumstanţe tragice, narează mai mulţi martori: fiul cel mic (“voi fi un povestitor foarte exact”, promite el), Frau Lise, Eva Nada şi, bineînţeles, Andrei, băieţaşul slab şi urâţel care rememorează totul şi unifică timpurile naraţiunii. Verosimilitatea faptelor este pusă în discuţie de mai multe ori şi, tot de atâtea ori, întărită prin noi dovezi. Eva Nada, teribila bucătăreasă, exprimă în felul ei simplu ceea ce romancierul gândeşte fără să spună: ,,— Umblă tot felul de poveşti, doamnă, unele întâmplate, altele nu — dar ceva adevăr tot o fi în ele, e drept că e greu să afli care or fi deadevăratelea şi care nu, spun şi eu ce-am auzit de la alţii, dacă mint ăia care mi-or povestit, mint şi eu; minciuni, spun drept nu-mi vine să cred că sunt, că ţi se face pielea de găină, câte s-or mai întâmplat şi în ultima vreme cu războiul ăsta, să mă crezi, doamnă, să moară ăl care te minte, azi-noapte n-am putut închide o clipită ochii. M-am gândit la poveştile astea care umblă, întâmplări adică de tot felul.”

Din acest caleidoscop de istorii mărunte se desprinde imaginea unei lumi vechi agresate de evenimente. O ceată de şcolari aşteaptă într-o gară minusculă de provincie trecerea trenului. Mamele — croitorese, pilăriţe, ţărănci corpolente — vorbesc între

ele despre profesori, copii şi întâmplări din viaţa lor. Andrei, care ascultă, are propriile amintiri. Doamna Binder, soţia directorului de fabrică, dă tonul modei în mica localitate şi organizează petreceri câmpeneşti. Doi dintre copiii ei mor în urma unui bombardament şi femeia nu-şi mai găseşte rostul. După câtva timp pleacă şi se spânzură într-un hotel. Fiul cel mic dă o variantă asupra curioasei şi tragicei mame. Frau Lise, care petrecuse mulţi ani în deportare, propune altă versiune. Ea încurcă puţin evenimentele şi, de la un punct, nu se mai ştie despre ce moarte este vorba. Eva Nada, specialistă în sosuri şi murături, se duce la învăţătorul Drăguţoiu să-i scrie băiatului Ionel, dar nu-i în stare să dicteze decât două vorbe curioase: „Săracă Lină“. Învăţătorul este nedumerit, cere lămuriri, însă femeia bătrână nu ştie ce să zică şi, la urmă, tot ea se supără. Este personajul cel mai bine conturat în roman. Eva Nada este încrezătoare în justiţia divină. Douăsprezece femei sunt violate şi împuşcate în timpul războiului, şi Eva Nada e de părere că făptuitorii nu vor scăpa de pedeapsă. S-a luat la întrecere cu văruica Veta, de Paşti, cine mănâncă mai multe ouă, a mâncat douăzeci şi de atunci nu vrea să mai vadă ou în faţă. Moş Poldi, căruia îi place ţuica, povesteşte despre Bantu, om apucător şi bizar, şi Eva Nada aduce completări utile.

Un loc important ocupă în proza lui Sorin Titel bucătăria. Se mănâncă enorm în cărţile lui. Numai la Sadoveanu mai găsim asemenea interes pentru gastronomie. Plita încinsă e locul ce concentrează atenţia familiei. Eva Nada prepară murăturile de iarnă, pune frunze de dafin şi piper, gustă din zeamă, consultă, apoi, stăpâna îi adaugă o linguriţă de zahăr. Plutonierul din localitate e mort după şuncă afumată, se scoală noaptea şi mănâncă, pe furiş, apoi se culcă din nou. Mama ridică spre lumină cozonacul rumen şi întreabă: „Ce zici de cozonacul ăsta, ai mai văzut vreodată un cozonac atât de frumos?”. Tot mama taie colţunaşii cu marmeladă cu un cuţit cu rotiţă. Naratorii (cu precădere inepuizabila Eva Nada) gustă întâi din bucate şi după aceea spun ceea

ce ştiu. Este o impresie, în ciuda vremurilor grele (secetă), de prosperitate şi opulenţă în cărţile lui Sorin Titel. Aromele colţunaşilor (mâncarea, se pare, favorită) ne întâmpină aproape în fiecare pagină. Istoria trece prin bucătăria Evei Nada.

Ţara îndepărtată este, în maniera lui, un roman substanţial. El reconstituie o existenţă colectivă (Sorin Titel nu are propriu-zis eroi principali) din micile întâmplări şi impune o lume tragică şi frumoasă, pierdută în memoria unui copil.

Nimic senzaţional nu se petrece nici în *Pasărea* şi *umbra* (1977): un ţăran moare şi soţia lui, îmbătrânind, povesteşte la nesfârşit (într-o suită de fragmente care dau sentimentul discontinuităţii vieţii şi al efortului depus de individ de a trece peste fatalele rupturi) împrejurările acestei morţi. Faptele se petrec în alt timp, de aici imaginea lor aburoasă, pauzele memoriei. Lângă acest plan epic există altele desfăşurate în faţa şi cu complicitatea cititorului. La un punct al naraţiunii, autorul scoate capul dintre rânduri şi se adresează (şi aici) lectorului său. Sarcina pe care teoreticienii noului roman o pun în seama *lectorului productiv* (aceea de a asambla şi de a da un sens coerent fragmentelor) Sorin Titel o trece în competenţa acestui *personaj-autor* arhitect al ficţiunii şi comentator sceptic (demolator) al ei: „Cine să mai confrunte cele povestite cu cele întâmplate în realitate? Unde să mai găseşti pe acei „martori oculari”, gata să strige în gura mare că lucrurile nu s-au petrecut aşa, că autorul minte, adăugând de la el, pe ici-pe colo, că nu spune întotdeauna adevărul?

Se observă numaidecât în proza lui Sorin Titel intruziunea fantasticului în planul realist al naraţiunii, *mişcarea* clişeului, ambiguitatea voită a situaţiilor, personajelor. Un ţăran veghează agonia prietenului său din tinereţe şi aude, deodată, o voce pe care o cunoaşte, apoi îşi aminteşte că vocea aparţine unei femei bătrâne, moarte de mult. Ţăranul este nedumerit de descoperirea sa şi holbează, neputincios, ochii. Andrei, sanitar într-un spital (*personajul martor, receptor* în carte), are propria lui dramă, şi drama lui

bate, uneori, spre oniric. El stă în parc şi vede într-o fulgerare a privirii pe tatăl său, decedat. Alt sanitar caută un băieţaş operat de amigdale fugit din spital, şi se adresează aceluiaşi Andrei, uluit de atâtea coincidenţe: el însuşi suferise în copilărie de amigdalită, fusese operat şi probabil încercase să fugă... Lipseşte la Sorin Titel ceea ce am putea numi *anticamera fantasticului*. Deplasarea se face fără nici unul din acele semne premonitorii din naraţiunea fantastică tradiţională (atmosferă stranie, oră imprecisă etc.). Ideea este că fantasticul este o formă de existenţă a realului. Este suficient să intervină viziunea interioară sau imaginile altui timp în prezentul concret pentru a deplasa liniile şi a face loc altui timp afectiv şi altor forme ale imaginarului. Când intervine explicaţia raţională, realistă ("nici vorbă să fie tata, îşi spune Andrei. De mirare c-am putut face o asemenea confuzie. Ochelarii sunt de vină, desigur, îşi spuse el, căutând să se justifice într-un fel"), explicaţia pare mai degrabă o scuză, impresia de ambiguitate, coexistenţă a planurilor rămâne.

Un alt mod de a tulbura mişcarea normală a epicii şi de a da realismului (esenţial în *Pasărea şi umbra*) o deschidere spre fantastic este reflectarea aceluiaşi fapt în mai multe oglinzi subiective. Procedeul este mai vechi în proză, noul roman i-a dat însă o funcţie primordială în structurarea (şi, în acelaşi timp, fragmentarea) naraţiunii. Honoriu Dorel Raţiu vede un cocoş crescut întrun turn şi, în chipul lui mediocru de a reflecta, spune totuşi un fapt important: „Cât de fantastică poate fi realitatea, cât de puţin trebuie să o modificăm". Pictând fabuloasa pasăre, Raţiu are un moment de iluminare, îşi depăşeşte talentul (modest) şi dă un tablou de un realism halucinant, însă opera nu durează deoarece cocoşul, văzându-şi imaginea pe pânză, este cuprins de furie şi atacă opera şi autorul. Două fete bătrâne, Letiţia şi Tili, trăiesc în armonie, apoi una dintre ele, Tili, o ia razna, spune că s-a întâlnit cu fostul ei logodnic, cântăreţul Caius Perian, mort de câteva decenii. Apare şi un tânăr cu o umbrelă şi tânărul (ambiguitate stu-

diată!) pare a fi logodnicul în discuţie. Cealaltă soră simte că înnebuneşte şi, pentru a nu-şi părăsi sora, se internează împreună cu ea, spre stupoarea croitorului bătrân din curte care şi el vede un purceluş roz urcând pe o scară de mătase.

Fantasticul (provocat, „închipuit” în cazul din urmă de *personajul-autor* care vrea să rotunjească în acest chip naraţiunea şi să ajungă acolo unde romanul realist nu poate ajunge) nu este venit din afară şi, repet, nu exercită o agresiune asupra normalităţii. Banalul, insolitul, straniul trăiesc împreună, în acelaşi flux, fără să se stingherească. Exemplară este, în acest sens, istoria lui Tisu, prezentată, întâi, indirect (din perspectiva altui personaj), apoi direct de către narator şi, din nou, printr-un inteligent clivaj în cronologia naraţiunii, direct, dar în alt plan temporal. Tisu este un doctor bătrân care îşi urăşte meseria, se abrutizează cu alcool şi cade într-o mizantropie grea. Peste acest destin mărunt, tragic, se lasă însă umbra altei istorii (tinereţea lui Tisu) şi, fără să ne dea de veste, prozatorul prezintă altă naraţiune, detaşată de prima, despre tânărul medicinist Tisu într-o Vienă barocă şi petrecăreaţă. Paginile despre călătoria la castelul de pe Rin (un scenariu epic împrumutat din naraţiunea romantică: *scenariul* iniţierii) nu sunt cele mai consistente din roman, însă ideea de a înfăţişa un Tisu-tânăr are un rost în carte. Personajul (spectator şi, în acelaşi timp, actor al propriei drame) anunţa tema mare a romanului: ieşirea din copilărie, descoperirea sentimentului morţii. Copil, Tisu asistase la moartea lui Moş Bălu, apoi, devenit medic, trăieşte mereu în preajma morţii. El este cel dintâi, dintre eroii cărţii lui Sorin Titel, care părăseşte paradisul inocenţei. Exerciţiul suferinţei i-a distrus spiritul adolescenţei şi, pierzându-l, omul a decăzut, şi-a pierdut un punct de reper, existenţa devine o morocănoasă alergătură.

Mai este ceva ce trebuie observat în acest original roman: *proliferarea naraţiunii*, înmulţirea celulelor epice. Romanul realist clasic este o oglindă care se plimbă de-a lungul unui drum (peste

o realitate, altfel zis, constituită, stabilizată), romanul nou este o peliculă despre o realitate în stare de ebuliţie. Oglinda s-a sfărâmat, cioburile nu prind decât fragmente dintr-o realitate la rândul ei în stare de accelerată metamorfoză. Semnul acestei deplasări continue este, în plan epic, o naraţiune care se constituie şi se desface în alte mici naraţiuni produse şi prinse ca bulboanele în pasta iniţială. Asta dă sentimentul mai acut al diversităţii vieţii. *Pasărea şi umbra* este, prin calitatea observaţiei psihologice şi complexitatea tehnicii epice, un roman excelent.

În *Clipa cea repede* (1979) tema este, ca şi în romanul precedent, dispariţia unei lumi, agonia lucrurilor vechi. O meditaţie epică despre moarte, un univers ce stă între real şi imaginar, într-un timp nehotărât şi într-un spaţiu pe care memoria naratorilor îl schimbă, îl „lucrează" mereu. Spaţiul sau timpul? Întâi timpul, într-o cronologie capricioasă (cronologia memoriei subiective), apoi spaţiul care se metamorfozează pe măsură ce memoria îl străbate de mai multe ori. Sorin Titel scrie despre ţărani şi liceeni timizi, despre învăţători şi preoţi de ţară, uneori într-un răsfăţat grai regional ("văruţu", „nărodatic", „zăbunatic", „bitangă" „dubaşi", „netoci", „ştiinţere", „golomoz") şi cu un lirism care abia se stăpâneşte, însă complexitatea naraţiunii şi calitatea observaţiei dau acestor însemnări însuşirile intelectuale ale prozei moderne. Iată de ce este greu s-o introduci într-una din cele două direcţii ale epicii tradiţionale: proză rurală, proză citadină. O dovadă în plus că nu tema, ci stilul (prin stil înţelegând un mod de a cunoaşte şi un mod de a scrie) este hotărâtor în proză.

Romanul lui Sorin Titel are un prolog (în opt părţi) şi şase capitole (*Ana, Grădina, Casa* etc.) care nu se înţeleg decât împreună. Ele dezbat din unghiul unui personaj sau al mai multora aceeaşi temă într-o suită de *povestiri* progresive, proliferante. Un narator vorbeşte despre cineva (un personaj absent), apoi, deodată, personajul absent apare şi începe la rândul lui să povestească ceva, o altă întâmplare, şi aşa mai departe. Nuşca, Persida,

Cornel povestesc despre domnişoara Ana, o învăţătoare destoinică plecată din sat sau moartă de mult, nu se ştie bine, apoi apare şi domnişoara Ana care dialoghează în vis cu părinţii ei, tineri. Însă faptele sunt astfel prezentate încât prezenţa sau absenţa unui personaj nu este niciodată sigură. *Povestirea* o face doar verosimilă. A existat, cu adevărat, domnişoara Ana sau ea este numai proiecţia imaginară a unor femei bătrâne care, vorbind despre domnişoara Ana, vorbesc despre tinereţea lor pierdută? Cornel a întâlnit-o pe când domnişoara în discuţie era tânără de tot şi intra într-un sat bănăţean, neştiutoare, dar hotărâtă ca un personaj slavician să facă fapte mari. Dintr-o însemnare scurtă de la sfârşitul cărţii ne dăm seama că *istoriile* s-au petrecut înaintea ultimului război mondial, dar, încă o dată, timpul real este relativizat de timpul epic pierdut în nisipul micilor întâmplări.

Reţinem o primă observaţie privitoare la tehnica romanului: e vorba de *tehnica anvelopei* şi a *înlănţuirii progresive*. Domnişoara Ana este, într-o parte a romanului, punctul care leagă firele acestei pânze epice. În altă parte este Domnul Director, un dascăl de şcoală care se pregăteşte să moară, pentru ca mai târziu faptele epice să se adune în jurul casei „La Împăratul Traian”, loc de petrecere şi suferinţă al intelectualităţii provinciale.

Nu este vorba, aşadar, în *Clipa cea repede* de o singură istorie, ci de o lume care trăieşte în amintirea deformantă a unor supravieţuitori: Nuşca, Persida (femeile sunt, de regulă, în proza lui Sorin Titel depozitarele memoriei, agenţii timpului!), Cornel, Deziderіu, naratori care au propriile lor istorii şi, în marginea lor, fabrică altele. Cele care se ţin mai uşor minte, dovadă că sunt mai expresive, sunt acelea care se petrec în absenţa actorilor, în planul doi al textului. Iată, de pildă, pe acest „văruţ” (Ion sau altfel!), flăcău dezgheţat, curajos, cu sângele iute, soldat în armata lui Franţ Iosef, tulburat de o insaţiabilă Erji, apoi de o Mărişca şi de surorile ei, focoase şi enigmatice, dintr-un sat copleşit de zăpadă şi de eresuri. Flăcăii merg cu *dubele* şi se închid cu trei surori (între

ele teribila Mărişca) într-o casă părăsită, în timp ce un alt flăcău, naratorul de acum, stă în grajd de vorbă cu bătrâna Cărăbaş, stăpâna casei, moartă de mult. Am semnalat acest procedeu în *Pasărea şi umbra*. În *Clipa cea repede* el revine, tulburând ca şi acolo nivelul realistic al naraţiunii. Nuşca stă de vorbă la câmp în timpul unei amiezi somnolente cu domnişoara Ana, dispărută de multă vreme. Sora ei (vocea lucidităţii) o brutalizează, aducând-o la realitate. Domnul Director, bătrân, converseasă în zori cu tatăl sau, Goian, şi acesta mort, tatăl fiind acum mai tânăr decât fiul. Aceste evaziuni din real sau rupturi în real (cum să le numim?) nu produc un sentiment de teroare, nu agresează normalitatea. Fantasticul a devenit o dimensiune a timpului, o umbră a memoriei.

Naraţiunea din *Clipa cea repede* este povestită, întâi, la perfectul compus, apoi, odată intraţi în timpul încheiat, *a fost* este înlocuit pe neobservate cu *este* şi în această trecere ceva se pierde, ceva se adaugă. Autorul nu intervine decât de două sau trei ori (exact ca în *Pasărea şi umbra*) pentru a da cititorului un sentiment de detaşare ("trebuie să spunem neapărat acest lucru pentru ca nu cumva să aruncăm asupra mătuşii o lumină falsă şi nepotrivită"), însă detaşarea nu este posibilă şi, pe drept cuvânt, prozatorul nici nu vrea ca ea să se producă. Obiectivitatea, indiferenţa epică nu constituie nici specialitatea, nici amibiţia sa. În epica lui Sorin Titel drumul cel mai scurt dintre două puncte nu merge în linie dreaptă. *Ocolul* este figura retoricii sale, *întoarcerea* este modul lui de a lămuri o istorie: „Să aruncăm, totuşi, o privire în urmă, să nu ne grăbim precipitând desfăşurarea evenimentelor. Să ne întoarcem la acea zi când unchiul Rubin...".

Să nu ne grăbim, să ne întoarcem, să nu anticipăm, să aruncăm, totuşi, o privire indică o plăcere a scrisului, o frică imperceptibilă că pânza se va încheia, că timpul rămâne definitiv închis. Fină, şi în acord cu tema fundamentală a romanului, această sugestie a textului care refuză să devină un depozit de fapte moarte. Livius

Ciocârlie ar vedea aici şi în alte fragmente o metaforă textuală. Iată una dintre ele: „Cu multă atenţie Gheran prinse sârmele, alcătuind cele încrucişate şi mai fanteziste trasee. [...]. Zbârnâiau în fel şi chip, aşa cum zbârnâie sârmele de telegraf când îţi apropii urechea de ele, purtând mesaje tainice şi necunoscute, de la un capăt la celălalt al pământului.”

Romanul însuşi este o metaforă (despre trecerea şi petrecerea sufletelor simple şi candide), o metaforă cu mai multe învelişuri, greu de rezumat, pentru că nu există un singur fir epic, ci mai multe, şi acelea rupte, întretăiate, reluate în plan real şi în plan simbolic. Înţelesul acestor istorii („orice întâmplare [...] ascunde întotdeauna o învăţătură din cele adânci”) este rezumat de următoarea frază care revine, sub diverse forme, în roman: „Cum să nu plâng [...] când tot ce-i mândru pe lumea asta piere de parcă n-ar fi fost. Azi îi şi mâine nu-i, cum să nu fie întristată?” Înţeles simplu, morală cunoscută, filozofie a resemnării în faţa implacabilei treceri. Însă sentimentul trecerii angajează un număr de destine şi, din observarea lor, prozatorul scoate o naraţiune profundă. Un învăţător de ţară a fost tânăr şi harnic, dar pe nesimţite a îmbătrânit lângă şcoală, grădină şi doamna Letiţia, şi acum stă de vorbă cu umbrele. Mătuşa Valeria are gust pentru frumos, casa şi grădina ei arată ca mici paradisuri. Ea cultivă flori şi strânge în casă porţelanuri fine, nu în alt scop decât acela de a-şi bucura ochiul. Însă casa decade, grădina se părăgineşte şi porţelanurile sunt distruse cu ciomagul de colericul Gherman, bărbatul servitoarei Carolina. Bătrânul Goian a construit o casă (*casa* şi *grădina* sunt în proza lui Sorin Titel simboluri ale trecerii, ca la Poe), o casă trainică şi impunătoare, pe care a botezat-o „La Împăratul Traian” spre a marca obârşia noastră latină. Balintoni, Munteanu şi Bujor vin aici să joace cărţi, scăpând astfel de monotonia vieţii conjugale. Unul e popă sărac şi speră să câştige pentru a-şi cumpăra o vacă, altul s-a însurat cu fiica urâtă şi rea a Vlădicăi şi face ce-i stă în putinţă pentru a toca zestrea şi a răzbuna, astfel,

umilinţa compromisului. Al treilea este un jucător cu vocaţie, îndrăcit, împătimit. Preotul care joacă pentru a pierde se pedepseşte şi altfel: prin ascetism, fugind de ispita cărnii. Într-o noapte el vede într-o casă singuratică o femeie goală şi popa fuge ca de diavol, rătăcind întristat prin făget. Dostoievskian este în *Clipa cea repede* şi alt personaj, Carolina, femeia care suportă cu mulţumire umilinţa din partea impudicului Gherman.

În analiza acestor stări *mijlocii* (nu există la el marile suflete tragice, patetice, cum nu există caracterele demenţiale), Sorin Titel atinge o fineţe şi o poezie discretă, cum e aceea pe care o observăm în cutare pagină în care misterioasa Domnişoară Ana umblă năucă prin grădină şi acoperă roadele cu brusturi pentru a le feri de arşiţă. Nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi n-a sugerat ca prozatorul acesta bănăţean cu trupul robust, cu favoriţi falstaffieni şi o mustaţă ce se revarsă lin peste obrajii rumeni, inspirând simpatie şi mulţumire de viaţă, nimeni, zic, n-a scris mai bine ca el despre melancolia lucrurilor ce pier.

Romanul englez are, ca şobolanul, coada lungă şi rece, zicea Thibaudet. Judecând după proza lui Sorin Titel, romanul românesc are, ca racul, picioare multe şi frânte. Deplasarea între două puncte este anevoioasă şi complicată. Abia un braţ se mişcă într-o direcţie că altul o apucă în sensul contrar, un fir oţelos cercetează spaţiul dinainte şi trupul, frământat de zeci de cartilagii, îşi croieşte bâjbâind drum înapoi. O invizibilă sincronizare se petrece, totuşi, între aceste mădulare rebele. În *Femeie, iată fiul tău* (1983) acţiunea începe într-un sat bănăţean, pe la începutul secolului, apoi peste 50 de pagini ne aflăm la Paris, în anii ’70 şi, din nou, ne trezim în lumea ţărănească de peste munţi, aceea pe care Sorin Titel a descris-o în cărţile anterioare, spaţiul lui de referinţă. Tânărul care pătrunde ca vestitul erou balzacian în Paris e pictor şi se cheamă Marcu, soldatul care moare pe frontul din Galiţia, în primul război mondial, se numeşte tot Marcu. Pe cel din urmă îl plânge, o viaţă întreagă, o mamă sublimă, neresemnată în faţa

destinului, pe cel dintâi îl scoate din agonie, într-un spital parizian, o mamă venită de la Dunăre să-şi vegheze fiul grav accidentat. O mică neatenţie, la lectură, şi timpurile se amestecă şi personajele se confundă. Confesiunea primei mame nu diferă de confesiunea celei de a doua; Marcu, soldatul chezaro-crăiesc, şi Marcu, nepotul agonizant la Paris, sunt fiii aceluiaşi destin. Trăiesc în singurătate şi sunt oameni fără noroc. Prozatorul potriveşte în aşa fel lucrurile încât să scoată din aceste similitudini un număr de simboluri şi de arhetipuri. Cel dintâi este arhetipul mamei. *Femeie, iată fiul tău!* este un roman despre iubirea maternă şi, în genere, despre misia sacră a femeii în lume. O carte scrisă cu multă ştiinţă epică şi o mare pasiune. Dacă termenul n-ar fi compromis în literatură, aş zice că *Femeie, iată fiul tău !* este un roman cu teză, gândit şi scris în lumina unei mari idei. Ideea se desface în timp şi spaţiu, se adună şi iarăşi se despleteşte într-o puzderie de istorii laterale. E stilul cunoscut al prozatorului, ajuns, aici, la maturitate deplină, hotărât să se confrunte cu marile teme. Şi marile teme nu pot ocoli situaţiile fundamentale din existenţă: iubirea, moartea, sentimentul fericirii şi al nenorocului, singurătatea şi suferinţa... Trebuie spus, de la început, că prozatorul acesta care, în viaţa de toate zilele, pare distrat şi absent, are o mare profunditate în scris şi aproape toate scenele mari îi reuşesc. Este un indiciu pentru posibilităţile talentului său.

În *Femeie, iată fiul tău!* situaţiile de existenţă (şi, în funcţie de ele, tipologia) sunt cele obişnuite. O femeie uitată de timp, Sofia, nu-şi uită fiul cel mic, mort cu decenii în urmă. Ea retrăieşte la infinit momentele din îndepărtata tinereţe şi din reamintirile învălmăşite se desprinde un destin născut pentru durere şi devotament. Reînvie, odată cu el, o lume frumoasă moralmente, cu petrecerile şi tragediile ei. Cititorul pune singur ordine în dezordinea faptelor reproduse de memoria unei bătrâne şi reconstituie biografiile personajelor din cioburile oglinzii sparte. Cartea începe cu un vis (visul unei bătrâne ţărănci) şi visul se repetă, având în

centrul lui imaginea însângerată a fiului care spune mamei sale: „că-i tare greu, mamă, aşa să ştii, nu-i defel uşor să fii ca mine: străin în tot locul şi neîmpăcat cu lumea! Căci om mai singur şi mai fără noroc nu cred să fie altul, oricât ai căuta şi oricât ai umbla”... E tema centrală a cărţii, reluată sub mai multe chipuri şi încorporată într-un număr mare de fapte. Sofia, mama care primeşte mesajul îndurerat, fusese tânără şi fericită, acum este bătrână şi închisă într-o amintire tragică. Are trei copii care, la rândul lor, au făcut copii şi aşa mai departe... Cel de-al patrulea, Marcu, născut târziu, a fost cel mai drag. Ca eroul din basm, el nu voise să se nască. Îşi prevăzuse destinul şi refuza să iasă în lume. Mama era, atunci, fericită şi multă vreme, după ce copilul se hotărâse să se nască, fusese fericită. Marcu creşte greu, la 3—4 ani nu vorbeşte, şi fraţii lui, care nu-l iubesc, îi spun mutul. Este în el o fragilitate şi o spaimă de existenţă care se traduce în felurite chipuri, în dragostea, de pildă, bolnăvicioasă pentru un viţel. Simion, Petre şi Pavel (fraţii mai mari) îl închid în biserică şi Marcu (să se observe că toate numele sunt biblice şi că romanul sugerează parabola fraţilor duşmani şi, implicit, un mit: *mitul cainian!*), înspăimântat, se roagă de ei să-l elibereze: „Fraţii mei dragi [...], veniţi şi scăpaţi-mă, daţi-mi o mână de ajutor”...

Acestui Marcu, pregătit pentru jertfă, îi ia locul în naraţiune un alt Marcu (pictorul), iar în locul Sofiei începe să vorbească o altă mamă, soţia unui învăţător de ţară, 30 sau 40 de ani mai târziu. Nepotul sau strănepotul îi seamănă la chip în mod curios şi începe să-i semene şi în destin. O primă corespondenţă (identitate) iese la iveală: aceea dintre strămoş (Marcu Crăciunescu) şi Marcu (pictor) şi o primă manifestare a temei dublului. Vor fi şi altele. Marcu (înaintaşul) merge la armată şi ajunge ordonanţa ofiţerului sârb Ivo Filipovac. Prin ce miracol, nu ştim, soldatul român seamănă ca două picături de apă cu ofiţerul său. Marcu (pictorul) ajunge la Deauville şi acolo întâlneşte un tânăr hippy care are aceeaşi înfăţişare. Par doi fraţi care se regăsesc după o

lungă rătăcire. Şirul asemănărilor continuă în alt plan. Marcu, fiul Sofiei, e luat drept superiorul său şi bătut aprig de un circar, fratele gelos al frumoasei trapeziste Anny Scheindler. El ispăşeşte, astfel, pentru celălalt, geamănul său, îndrăgostit de trapezistă. Moare în cele din urmă în război, în Galiţia, în timp ce dublul său, Ivo Filipovac, trăieşte şi va fi fericit în iubirea sa. Cincizeci de ani mai târziu, Roger La Fontaine, dublul lui Marcu (pictorul) ispăşeşte pentru fratele său străin: moare într-un accident de maşină. Cupluri misterioase, ispăşiri simbolice. Fraţii buni (Simion, Pavel, Petre, Marcu) nu se înţeleg. Fraţii întâmplători se iubesc şi plătesc unii pentru alţii.

Numai mamele sunt totdeauna aceleaşi, indiferent de loc şi de timp. Sofia şi soţia învăţătorului de ţară trăiesc doar pentru un sentiment şi printr-un sentiment, e drept, fundamental: devotamentul matern. Cartea lui Sorin Titel este în chip figurat şi direct, prin pasaje eseistice, un elogiu adus femeii şi, cu precădere, mamei. „Căci numai o femeie — zice Ivo Filipovac — poate să înţeleagă într-adevăr lumea, pătrunzându-i în aşa fel esenţa, încât nici o discordanţă să nu apară, nici o discrepanţă, nici cea mai mică sau neînsemnată nepotrivire. Îi va fi întotdeauna uşor să-şi găsească locul pe pământ fiind pretutindeni la ea acasă.” Marcu fiul (probabil pictorul) văzuse într-o biserică o icoană sugestivă: „Maica Domnului îşi ţinea inima cu amândouă mâinile”. Am putea considera această imagine o formă de „mise en abîme” în romanul cu atâtea canale secrete al lui Sorin Titel. O imagine a suferinţei eterne şi o previziune a ceea ce urmează în carte. În altă parte e vorba de celebra *Pietà*, alt simbol al durerii materne. Există în roman şi o mică polemică imaginară cu Jean-Paul Sartre pe tema existenţelor mărunte. Filozoful îşi asumă — am amintit deja — sarcina lumii întregi. El gândeşte în sensul totalităţii şi e sensibil numai la dramele umanităţii. Când ai în seamă marea istorie, zice contrariat Sorin Titel, nu poţi avea înţelegere pentru durerea unei mame care-şi pierde fiul. Şi, totuşi, durerea mamei este mai im-

portantă pentru existenţă decât grija arogantă a filozofului pentru soarta umanităţii: „Pentru că suntem convinşi că fiinţe asemeni mamei duc tot greul lumii acesteia şi fac, în acelaşi timp, ca lumea să continue să existe, să fie posibilă viaţa noastră, oricât de necruţătoare ar fi calamităţile de tot felul”... Polemica se poate duce şi, din unghiul său, creatorul are dreptate. Sarcina lui este omul ca fiinţă individuală, nu abstracta umanitate. Problema este, totuşi, inabil pusă în roman, pentru că, dacă e adevărat că iubirea pentru umanitate nu trebuie să ne împiedice să iubim şi să respectăm individul, adevărat este şi că filozoful are dreptul să gândească la destinul speciei şi să-şi asume sarcina lumii întregi. Mai trist este când scriitorul justifică injustiţiile istoriei (s-au văzut cazuri) în detrimentul individului.

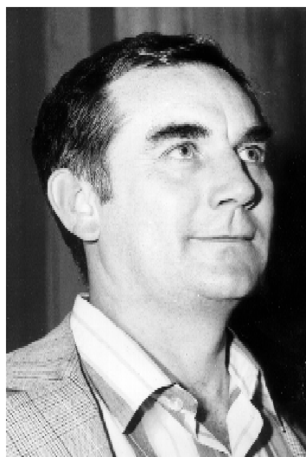
Delimitarea de Sartre, nesatisfăcătoare sub aspect intelectual, serveşte lui Sorin Titel ca premisă teoretică în dialogul mai amplu pe care îl duce în roman (“între dragoste şi singurătate, între misterul dragostei — har şi enigma singurătăţii — blestem”, observă Valeriu Cristea în *România liberă*, 9. IV. 1983). Acesta este, cu adevărat, profund în carte. Sorin Titel e mult mai elocvent când gândeşte în termenii ficţiunii. Aşa şi stă bine unui scriitor. În *Femeie, iată fiul tău!* el se întoarce la lumea cărţilor sale şi o reconstituie, acum, în funcţie de relaţia citată. E un roman despre iubire şi singurătate, despre viaţă şi moarte, cu faţa întors discret spre mituri. Romanul arată un rafinament al stilului şi un respect enorm pentru adevărul uman. Există o frumoasă umilinţă şi o mare tenacitate în scrisul lui Sorin Titel, convertite într-o bucurie a jocului epic. El aduce, şi aici, tema romancierului în pagină, discută despre dificultatea de a găsi o soluţie acceptabilă, caută un final reuşit şi dă, în cele din urmă, mai multe (sfârşitul trapezistului Lutz Scheindler). Sugestia pe care vrea s-o provoace este aceea de a transcrie în proză o existenţă care există înainte de a exista proza, iluzie veche în artă, trecută acum prin noua estetică a romanului care se face pe măsură ce lectorul îi dă un sens. Sorin

Titel pune inteligenţă artistică, ironie fină şi, mai ales, un extraordinar simţ al realului în discursul său epic liniştit şi penetrant. Mai este, apoi, autenticitatea limbajului şi culoarea *vederilor* de ansamblu, este talentul neobişnuit al artistului de a da culoarea *târgului* bănăţean. Iarmarocul pe care îl descrie este tot atât de pitoresc şi de viu, artisticeşte, ca şi acela celebru din Paustovski. Prozatorul are o sensibilitate specială pentru mişcarea lentă a mulţimii şi, aş zice, pentru *psihologia petrecerii*. Târgul pe care îl vede copilul Marcu (pictorul) este formidabil. Hora tinerilor, psihologia fetei nubile, timiditatea şi încăpăţânarea flăcăului bănăţean, nesfârşita lui răbdare sunt notate bine în roman. Sau bucuria Sofiei când se întoarce de la petrecere, iubirea care izbucneşte, nebună, după mulţi ani de la căsătorie. Tandreţea şi forţa interioară, jocurile cu copiii, nefireasca şi, totuşi, frumoasa prelungire a adolescenţei la o femeie care a născut trei băieţi şi se pregăteşte, ruşinată, să-l nască şi pe al patrulea, toate sunt trecute în pagini memorabile.

Sorin Titel este în continuare atent la momentele capitale din scenariul existenţei ţărăneşti. Plecarea în armată a lui Marcu este înfăţişată ca un ritual. Flăcăii se îmbată şi sunt elegiaci, fetele fac jurăminte, mamele plâng pe furiş, lăzile grele de lemn cu lacăte ruginite sunt date jos din pod şi pregătite pentru marea plecare. Şi, apoi, sentimentul trecerii şi îmbătrânirii, tristeţea oamenilor care se opresc din când în când şi privesc fără ură în urmă: „Şi când a fost mai frumos şi mândru s-a sfârşit!...” Ce-i interesant de observat în proza lui Sorin Titel este frumuseţea şi complexitatea morală a ţăranului, îndeosebi a femeii. Prozatorul nu face analiza feminităţii, ci analiza vieţii în care femeia este o mică divinitate. Sofia din primele şi ultimele pagini din *Femeie, iată fiul tău!* trăieşte, parcă, în afară de timp, ca un simbol al duratei şi al iubirii în singurătatea lumii. Nepoţii şi strănepoţii vin din când în când la ea, un copil o umileşte punând-o să-i cânte, bătrâna iartă totul şi, în destinul ei de furnică, duce mai departe, cât s-o putea,

povara lumii întregi. Sunt notaţii strălucite şi, din ele, ţâşneşte imaginea arhetipală a *mamei*, înconjurată de o armată de rubedenii, de *văruţi* şi mătuşi cu poveştile şi petrecerile lor. Sorin Titel nu-i, cu toate astea, un prozator al gloatei. E un prozator al existenţei obscure în care amestecă miturile şi neliniştile lui de om cultivat. De aici vin impresia de fineţe intelectuală a talentului, nota acut modernă a romanului. Inautentice şi, la drept vorbind, inutile în roman sunt doar paginile despre Franţa, prea reportericeşti (excepţie fac notaţiile despre spital). Ele sunt însă puţine şi nu tulbură prea mult structura solidă a cărţii.

D. R. POPESCU



Formula literară a lui D. R. Popescu (n. 1935) asociază, de regulă, trei elemente: *gustul pentru mister şi spectaculos, o intrigă* bogată şi, instalat în inima notaţiei realiste, *poeticul*, manifestat în preferinţa pentru simboluri. Acestea din urmă sunt variate şi acoperă un spaţiu vast de viaţă, unde e vorba mereu de crime, iubiri tragice, călătorii bogate în evenimente, personaje ciudate, chiar diabolice, animale malefice etc. Într-o pagină de D.R. Popescu se concentrează toate nuanţele pe care existenţa obişnuită le poate cuprinde, de la asasinat la poezia naturii, antrenând un număr impresionant de istorii pe care memoria naratorilor (sunt totdeauna mai mulţi naratori în cărţile sale), le dilată, modificându-le înţelesul ori de câte ori sunt reluate. Viaţa apare astfel ca o poveste confuză, neîncheiată, constituită dintr-un amalgam de fapte, bune şi rele, urâte şi frumoase, verosimile şi neverosi-

mile, care se agresează reciproc şi se *îngăduie* cu dificultate. Înfăţişând-o, prozatorul nu intenţionează s-o ordoneze şi s-o judece *more geometrico*. La sfârşitul cărţii, istoriile sunt tot atât de tulburi, contradictorii, iar cititorul este silit să caute el însuşi un sens şi să dea o soluţie.

Ideea că scriitorul nu trebuie să introducă în operă o realitate gata făcută, o viaţă dinainte hotărâtă e foarte modernă. Realistul mai vechi prezenta o lume deja explorată, *digerată* (zice cineva ironic) şi oferită spre consumare publicului printr-o *scriitură* frumoasă. El cunoaşte încheierea dramei şi ştie dinainte ce vor face destinele pe care le-a adoptat pentru o vreme: le dă drumul în lume ca învingători sau îi va pierde din vedere la o cotitură a naraţiunii. Neprevăzutul, surpriza, răsturnarea spectaculoasă a vieţii personajelor astfel elaborate sunt dinainte calculate, spre uimirea cititorului, care are iluzia că asistă la o istorie desfăşurată sub ochii lui. Se creează, astfel, *iluzia simultaneităţii*, şi lectorul are naivitatea (frumoasa naivitate) să creadă în ea.

Prozatorul mai nou nu mai vrea să cultive această iluzie şi, luându-şi un colaborator preţios (acelaşi lector îngăduitor), analizează o lume despre care nu ştie încă nimic, o lume subiectivă, în *curs* de constituire. El nu dă iluzia simultaneităţii (falsei simultaneităţi), *se situează chiar în simultaneitate*, acceptă riscul lucrului necunoscut şi renunţă la orgoliul de a se înfăţişa dinaintea cititorului ca un creator atoateştiutor, ci doar ca un umil căutător de adevăr într-o lume de relativităţi. Un roman, spune Robert Pinget în nişte inteligente *Pseudoprincipii de estetică*, este „un amalgame d'histoires qui s'enchevêtrent et dont à premiére vue ressort une maniére de *verité moyenne* que le lecteur localise mal, mais qui ne le déroute pas trop, car elle s'énonce en termes simples et selon les thémes familiers que j'ai dits. L'esprit s'accroche involontairement à quelques mots-clefs, tels forêt, maison, larcin, meurtre, viol, fuite, promenade et caetera, ne se doutant pas que je le mène ailleurs par le truchement justement de cette simpli-

cité qui normalement conduit à reconnaître des situations déjà connues de lui. Ce lecteur peut donc très bien «marcher», pourvu qu'il ne soit pas trop exigeant sur la vraisemblance...”

Fără să împingă lucrurile până la acest punct, D.R. Popescu a deprins din proza modernă gustul de a relativiza adevărurile naraţiunii, şi *istoriile* sale, debitate repede, într-un stil colorat şi împleticit, vorbesc în chip firesc de întâmplări nefireşti şi de indivizi ce trăiesc normal în bizarerie. Un personaj (F, 1969) stă în vârful unui plop, ţine într-o mâna o umbrelă neagră, în alta receptorul unui telefon şi spionează satul, zi şi noapte. Un altul, profesor de desen, dispreţuind formele civilizaţiei, umblă desculţ şi dă bună ziua vacilor, vaca fiind un animal sfânt. Noe, lemnar şi psihanalist al satului, construieşte o corabie încăpătoare şi aşteaptă încrezător potopul. O femeie teribilă, Ileana, se împreună pe acoperişuri. Ică, tatăl ei, preşedintele machiavelic al satului, fost actor de circ, are un picior de lemn şi un ochi de sticlă; un ţăran alcoolic umblă cu o capră după el, iar când capra dă semne de nestatornicie, o ucide etc. Astfel de fapte se petrec într-un cadru firesc de viaţă şi nu degradează substanţa realistă a naraţiunii, deşi liniile ei se deplasează adesea şi, ca în literatura fantastică, apare sentimentul de *ruptură* în coerenţa structurii.

Romanul F cuprinde, în fapt, trei nuvele legate între ele printr-un personaj comun, Tică, tipul confidentului justiţiar. Prima (*Ninge la Ierusalim*) este mai degrabă fantastică, compusă în genul prozei lui Mircea Eliade. Un antrenor de fotbal călătoreşte *noaptea* pe o *vreme rea* cu maşina şi, în timp ce îşi aminteşte de un vis urât, aude un *miorlăit* suspect. Apare şi o *babă* înfăşurată într-o gubă maramureşeană şi însoţită de o pisică. Baba e moartă sau a fost omorâtă, din neatenţie, de antrenor? În orice caz, el o urcă în maşină, apoi, cum ochii ei sticloşi îi dau gânduri negre, o suie pe caroserie şi-o leagă temeinic cu funii. În acest timp 20 de pisici sar, urlând infernal, din portbagaj. Echivocul creşte când, ajuns la miliţie, antrenorul constată că baba, sub înfăţişarea căreia se

ascundea, se pare, un tâlhar celebru, dispăruse. Intervin şi alte elemente spre a spori echivocul naraţiunii: un medic, prieten al antrenorului, trecuse printr-o întâmplare asemănătoare cu deosebirea că *baba* nu dispăruse, ci fusese înmormântată de medic în grădina casei, spre a fi apoi descoperită de poliţie; şi ca şi acum, baba în chestiune era un notoriu asasin travestit. *Noapte, vreme rea, vis* (coşmar), *pisică* diabolică, *babă* — metamorfoză în toată literatura populară a Diavolului şi simbol al vrăjitoriei maligne, iată elementele prin care se exercită *agresiunea* fantastică (orice creaţie fantastică este o *agresiune* împotriva simetriei realului, o violentare a *normalităţii!*) în proza lui D.R. Popescu. Povestirea nu are o încheiere şi nici nu poate avea, practic, vreuna, deoarece orice precizie în plus ar distruge sentimentul de incertitudine din care trăieşte, în fond, fantasticul. A întâlnit sau nu antrenorul teribila babă, a văzut, cu adevărat, 20 de pisici sărind din portbagaj sau totul este o născocire a fanteziei lui sub influenţa unui vis rău şi a unor întâmplări auzite de la alţii? Regula este să nu ştim nimic precis din toate acestea.

Literatura fantastică modernă îşi scoate temele din existenţa obişnuită, ocolind miraculosul, feericul, supranaturalul. D. R. Popescu aplică şi în acest caz, cu bune rezultate, o tehnică verificată şi dă povestirii sale un cadru normal de viaţă. Antrenorul despre care este vorba se întoarce de la Timişoara de la un meci de fotbal, ascultă radioul, meditează la soarta unui jucător excepţional, sabotat de antrenori mediocri, asistă la un accident de tren, se adresează la urmă miliţiei relatând o faptă care, dealtfel, nu se poate verifica, personajul urmează, cu un cuvânt, un itinerar normal, şi tocmai acest şir de fapte banale face posibilă (şi verosimilă) inserţia elementului fantastic în naraţiune.

Cursul faptelor este mai iute şi intriga mai complicată în cea de a doua parte a romanului (*Boul şi vaca*), ce se poate, dealtfel, detaşa şi citi ca un bun roman poliţist. Prozatorul este interesat de psihologia crimei, în sensul lui Dürrenmatt, în lumea inerţiilor

rurale. Naraţiunea începe cu relatarea unei agonii şi se încheie cu sugestia potopului. Între aceste două trepte, un lung şir de asasinate, anchete, confesiuni adevărate şi false, delaţiuni ce se continuă şi se lămuresc, în parte, în povestirea următoare, *Cele şapte ferestre ale labirintului*, care şi aceasta se sfârşeşte cu o crimă. De data aceasta este ucis procurorul, cel care voise să dezlege firele unei acţiuni complicate şi salvase un inocent ce-şi asumase o crimă. Inocentul omoară pe salvatorul său, săvârşind, astfel, un act simbolic: procurorul devenise culpabil prin încercarea de a da la o parte misterul ce stăpâneşte peste o lume plină de tragedii irecuperabile. Însă aceasta poate fi o justificare fantezistă. Ceea ce e sigur şi dă farmec acestei naraţiuni în care se concentrează materia a 10 filme de groază este, în afară de puterea de invenţie a prozatorului, ştiinţa de a crea o atmosferă unde tragicul şi grotescul, crima şi sfinţenia trăiesc laolaltă.

În satul lui D.R. Popescu se petrec tragedii shakespeareene. Povestirea începe cu anunţarea unei agonii. La căpătâiul Mariei lui Vasile Ciulama se perindă neamurile, vecinii care, sub impresia morţii apropiate, simt nevoia să vorbească mult, *povestirea* fiind o formă de apărare. Din dialogurile lor fragmentate, confuze se poate reconstitui istoria dură a unei familii ţărăneşti în epoca noastră. Maria şi Vasile Ciulama avuseseră mai mulţi fii şi toţi pieriseră în împrejurări neclare. Manoilă, cioban, a fost găsit mort într-o mlaştină. Din Păun, alt fiu, donjuanul satului, n-a mai rămas decât scheletul. Fusese omorât, târât în pădure şi devorat de şobolani. Un ginere, Gogu, a stat degeaba la închisoare, victimă a unei înscenări de furt din avutul obştesc. În fine, bătrânii şi nepoţii au fost deportaţi la Frumuşica, în urma unui aranjament local de care nu este străin, iarăşi, diabolicul Ică. Cine a săvârşit acest măcel şi în ce scop? Un nume revine, adesea, în discuţie, Ică, însă Ică fusese şi el ucis între timp (i se tăiase capul cu sapa), şi din comentariile ţăranilor se deduce că şi alţii ar fi implicaţi. Moise, directorul şcolii viticole, dă o explicaţie posibilă a faptelor, zicând că

la originea lor ar sta voinţa de putere a defunctului Ică. Fostul actor de circ venise în sat şi-şi căsătorise fiica, frumoasa Ileana, cu Celce, un spirit primar, posesiv, devenit repede un încornorat primejdios. Ileana îl umileşte şi-l înşală în circumstanţe insolite. Am citat mai înainte ca loc de refugiu pentru insaţiabila femeie acoperişul casei conjugale, însă de regulă trădarea se petrece în grădina special amenajată de Celce cu flori şi plante rare. Pe aici trec bărbaţii din toate generaţiile satului, în timp ce Celce este ţinut departe şi umilit. Din răzbunare, Celce ar fi ucis pe Păun şi, tot el, împreună cu Dimie, ar fi omorât, din motive de data aceasta obscure, pe Manoilă. Ică a făcut din Celce un instrument al dorinţei lui de putere şi, încurajându-l să omoare, intenţionează să realizeze, dintr-o dată, două lucruri: să domine, prin teroare, satul şi să întărească sentimentul de vasalitate a ginerelui.

Explicaţia lui Moise este coerentă, verosimilă, însă discutabilă, ţinând seama de şiretenia personajului şi de plăcerea lui de a fabula. Mai mult, Moise ar fi el însuşi un criminal şi încercarea de a stabili o legătură între evenimente are scopul (cel puţin aşa cred Don Iliuţă şi Tică) să îndepărteze pe curioşi de cauza reală a atâtor tragedii. Însă nici această îndoială nu ne face să progresăm, căci amintirile lui Tică, martor, după câte înţelegem, la un asasinat comis de Moise, nu sunt sigure, iar Don Iliuţă recunoaşte că *ceva* este adevărat în povestirile directorului Moise, şi anume ficţiunea: „Tu vorbeşti foarte mult despre morţi şi despre o stare a materiei care nu mai este, s-a destrămat şi s-a risipit. Şi în faţa acestei materii care se distruge ireversibil tu ştii că singura formă care este eternitatea este povestirea." Însă Moise alege din întâmplare *partea întunecată, păcatul, pedeapsa* şi, încă o dată, în ce scop? Răspunsul ar fi că directorul *inventează, creează* raporturi verosimile între nişte întâmplări tragice, voind sa dea oamenilor care au ieşit din aceste tragedii o justificare liniştitoare şi să treacă, astfel, în umbră participarea lui la aceste evenimente.

Există şi altă versiune a faptelor, şi aceasta implică adânc per-

sonajul dinainte în istoria acestor întâmplări necurate. Tică, fiul învăţătorului Dunărinţu şi nepotul Mariei, muribunda, asistase nevăzut la uciderea lui Manoilă de către Moise. Întâmplarea îl dezechilibrase şi tânărul n-are curajul sa mărturisească ceea ce văzuse. Alt martor, Nicolae, confirmă mai târziu că Moise (victimă, şi el, al unui accident de tren) fusese un cinic şi omorâse, cu adevărat, fără scrupule. Însă, abia ieşiţi din această pădure de fapte fioroase, cădem din nou în incertitudinea cea mai mare, căci Nicolae omoară cu un briceag pe Tică, procurorul care se apropiase mai mult de adevărul faptelor. Relieful naraţiunii se întunecă încă o dată. D. R. Popescu nu renunţă la tehnica pe care şi-a ales-o şi cartea se încheie, cum începuse, sub semnul relativităţii evenimentelor.

Din numărul mare de personaje care se mişcă în acest roman extrem de dinamic reţinem, în legătură cu ideea de mai sus, două tipuri: unul reprezintă *spionul* (confidentul, martorul), celălalt — o speţă curioasă de *ucigaş vorbăreţ, imaginativ*, cinic, cu un mare apetit de putere. Tică, Dimie, Nicolae intră în prima categorie. Ică, Celce, Moise în cea de a doua. Un spion poate fi în acelaşi timp un ucigaş şi invers. Dimie care supraveghează din vârful plopului mişcarea satului a participat la uciderea lui Manoilă. Moise, care spune adevărul despre Ică şi Celce, a omorât pe Manoilă şi pe o tânără ţărancă, Leopoldina, şi a pus la cale numeroase alte asasinate morale. În fine, Nicolae, confidentul lui Moise, ucide cu adevărat după ce îşi asumase o crimă imaginară.

Trecerea în prima categorie vine şi dintr-un sentiment aproape general de culpă pe care îl au nişte indivizi care au participat, direct sau indirect, la provocarea unor mari tragedii. Elocvent este, pentru această situaţie, Dimie. Instrument al lui Moise şi Ică, Dimie a ucis, a mistificat documentele primăriei pentru a înfunda familia lui Păun, apoi, când toate acestea au trecut, el s-a exilat în pomul amintit şi supraveghează satul pentru a împiedica *răul* să se manifeste. Dar este o convertire sinceră? Moise crede că nu.

Izolându-se în vârful plopului, purtând cravată şi pantaloni totdeauna călcaţi, Dimie vrea nu să se umilească, să se purifice de răul pe care l-a făcut, ci să dispreţuiască satul asupra căruia nu mai are nici o putere. Dintr-un motiv sau altul, Dimie este un simbol al suspiciunii, sub forme, e drept, nebuneşti, comice. *Lanterna* pe care o ţine totdeauna la îndemână pentru a lumina noaptea curţile oamenilor este, prin excelenţă, un obiect de *spionaj* şi de *teroare*. Dimie s-a *retras* din lume, dar vrea, în continuare, s-o supravegheze şi s-o înspăimânte. Ică a fost omorât, Celce zace de mult timp fără să poată să moară, victima (mătuşa Maria) agonizează, el singur, Dimie, a supravieţuit şi scrânteala lui traduce o veche deprindere de a teroriza.

Mai complicat este cazul lui Nicolae Pop, dispreţuit de familie şi de sat pentru lenea şi beţia lui perpetuă. Un caz de psihanaliză în proza lui D. R. Popescu. Nu singurul, dealtfel, căci Noe, tâmplar, doctor şi filozof, utilizează metode freudiste empirice. Convingerea lui este că orice boală are o cauză sufletească şi, pentru a lecui trupul, trebuie sa lecuieşti mai întâi sufletul. Metoda se bazează pe stingerea obsesiei (complexului) printr-o operaţie de convingere. O terapeutică de acelaşi gen foloseşte şi procurorul Tică în cazul lui Nicolae. Argumentul lui Nicolae e puternic: martor la atâtea crime, intrigi şi, culpabil, pentru că a tăcut şi a trădat pe oamenii pe care îi stima, el a hotărât să ucidă pe Moise pentru a răzbuna, astfel, multele umilinţe şi a împiedica alte tragedii. Confesiunile lui oferă o altă explicaţie asupra evenimentelor din sat. Moise arătase numai o parte a adevărului şi ascunsese alta, în care era implicat. El, Nicolae, însoţind pe Moise, a văzut totul şi poate lumina şi partea întunecată a tragediilor ce au zguduit acest sat liniştit. Dar, să nu uitam, Nicolae este un bovaric, el îşi asumă o crimă pe care n-a săvârşit-o, deşi, omorând capra de care se legase, are sentimentul că a *ucis un om*. Această *înlocuire* a obiectului pentru a justifica o intenţie la nivelul subconştientului este frecventă, şi psihanaliza a lămurit-o de mult. Nicolae este

tipul *spionului* pozitiv, ochiul şi urechea adevărului. Slab, complexat (infirm, leneş, alcoolic), el a fost multă vreme confidentul şi instrumentul lui Moise. Stând ascuns sub pat, a asistat la uciderea Leopoldinei şi la umilirea lui Adolf, morarul, care, pentru a-şi salva moara, aduce în camera lui Moise pe soţia lui, frumoasa Adolfiţa. Moise a distrus, apoi, viaţa învăţătorului Dunărinţu, tatăl lui Tică, şi tot Moise, diabolic, ar fi ajutat pe Ică şi Celce la arestarea lui Păun, fabricând o probă falsă (un pistol aruncat în fântână). Ştiinţa lui este de a inculca ideea vinovăţiei. Când, brutalizată de el, după ce o sedusese, Leopoldina cade şi moare, Moise convinge pe Brădescu, bărbatul, să-şi asume crima. Dezorientat, bărbatul acceptă, aşa cum Dimie acceptase ideea că el l-a omorât pe Manoilă, deşi faptele se desfăşuraseră altfel. Moise e, pe scurt, un cinic cu o imaginaţie perversă. *Povestirea* reprezintă, pentru el, mai puţin o formă de eternizare a evenimentului, decât o formă de falsificare a istoriei. Deviza lui e că „totul este posibil, fiindcă totul e imposibil” şi că istoria este „un joc, un tangou sau un vals, o direcţie a paşilor, un ritm...” Omorându-l (în subconştient), Nicolae, *martorul*, face un act de justiţie imaginară şi, totodată, încearcă să se vindece de un complex. A căzut — zice el — „şi atunci lumina a crescut ca o mare linişte în jurul meu: scăpasem”. Insă sagacele Tică dovedeşte că totul este o invenţie şi încheierea o cunoaştem. *Martorul* devine, realmente, *criminal*, şi planurile se confundă definitiv. Istoria a culpabilizat pe toţi, martori şi ucigaşi, pentru că inocenţa trăieşte mereu în preajma vinovăţiei şi, de la un punct, se confundă cu ea.

* * *

Tot cu o moarte începe şi romanul *Cei doi din dreptul Ţebei* sau *Cu faţa la pădure* (1973): „Ştefan stătea pe pat şi lumânările ardeau în jurul lui”... şi continuă, ca şi în *F*, cu un priveghi unde se discută întâmplări pe care le înţelegem mult mai târziu, când filmul acesta zdrenţuit se va întregi, şi din dialogurile fragmentare ale personajelor putem trage un sens.

Tema cărţii este simplă şi reia vechiul motiv al dragostei nefericite dintre doi tineri care fac parte din comunităţi învrăjbite. Ilie şi Ilona se iubesc şi, pentru a scăpa de răzbunarea lui Tibi, fratele fetei, fug în pădure, unde trăiesc ca sălbăticiunile, adică în inocenţă, sub ochii binevoitori ai unui bătrân utopist, Gălătioan. Tibi ajunge pe Ilie şi cei doi vor muri legaţi de o salcie în timpul unui bombardament. Morala povestirii se înţelege numaidecât şi, întrucât faptele se petrec în vremea războiului într-un sat ardelean locuit de români, maghiari, evrei, ea are un înţeles mai larg. Atrocităţile frontului favorizează orgoliul naţionalist ce produce, la rândul lui, tragedii absurde ca cea dinainte. Un preot ortodox este întins pe cruce şi torturat în chip diabolic de nişte adolescenţi care n-au încă sentimentul cruzimii lor. Satul fiind apoi ocupat de armata română, alţi adolescenţi, inocenţi şi cruzi ca cei dinainte, răstignesc pe preotul catolic şi-i umflă burta cu pompa de bicicletă. Cei doi sunt, apoi, părăsiţi şi stau faţă în faţă ca nişte Cristoşi ucişi în condiţii groteşti.

Ca peste tot în proza lui D. R. Popescu trivialul alternează cu diafanul, grotescul cu tragicul, cruzimea cu inocenţa. Discontinuitatea stilului vrea să dea o idee despre discontinuitatea vieţii, caracterul nelogic, absurd al situaţiilor. Nişte indivizi comentează un fapt ce s-a petrecut de mult şi frazele lor n-au nici un înţeles, alunecă paralel, ca în *Cântăreaţa cheală*, pentru că fiecare deţine un adevăr şi adevărurile nu converg. Moartea lui Ilie şi Tibi e comentată mai întâi de un evreu bătrân şi filozof, Iţic, şi de nevasta lui, şi în discuţia lor se aud şi *voci* străine, replici împrumutate, acceptate, corectate, respinse. Cei doi păţiseră un lucru similar: fata lor fugise de acasă de frica părinţilor habotnici cu un ofiţeraş român şi fuseseră găsiţi, după oarecare vreme, morţi într-un lan de porumb. E de presupus că bătrânii, discutând cazul lui Ilie şi al Ilonei, vor manifesta oarecare înţelegere. Ceea ce se şi întâmplă: bătrâna evreică trece la creştinism, iar Iţic vrea să împace lucrurile.

Spiritul lui pacifist provoacă replica intolerantă a Ilonei, admonestată la rândul ei de alţi martori ai tragediei. Căci şi aici reapare personajul *martorului, spionului*. O femeie cu apetit sexual, Saveta, care iniţiase pe Tibi şi *văzuse* ceva din ceea ce se întâmplase pe Ţebea, găseşte că vinovată este Ilona, care prin dragostea ei iraţională ar fi împins la moarte pe Ilie şi pe Tibi. Mărturia este totuşi relativă. Personajele *văd* şi nu *văd* în acelaşi timp. Puşi în faţa faptelor, ezită, schimbă vorba şi transformă, în cele din urmă, pe *am văzul* în *am auzit*. Cineva care relatează o întâmplare exprimă această substituire, curentă la personajele lui D. R. Popescu: „Şi i-a văzut cineva acolo? Se zice. Asta înseamnă că se poate. Eu nu cred decât ce *văd* şi *ce aud*. Dar nu zic că nu se poate. Ce e îngrozitor, de ce să nu se poată? Sau poate că a visat cineva...”

Personajul memorabil al romanului este Ciungu, din aceeaşi familie morală cu Noe din *F*. Când este evocată tragedia de pe Ţebea, Ciungu este absent. A murit, a plecat din sat, nu ştim, faptul nu are, dealtfel, importanţă. Ciungu are un picior de lemn şi face sicrie, e, deci, ca şi Noe, lemnar, şi ca şi acela practică empiric medicina. Specialitatea lui este vindecarea sterilităţii la femei. Tratamentul este eficace, şi femeile, până atunci nefertile, nasc copii care au, curios, ochii albaştri ca ai lemnarului. Caz de vrăjitorie, fireşte! Ciungu este un spirit speculativ şi detestă şovinismul. Când Iţic este persecutat ca evreu de horthyşti, Ciungu îl ascunde într-un sicriu şi-l salvează. Nişte băietani ameţiţi de război (între ei, Tibi) îl urcă pe un măgar şi-l poartă, batjocorindu-l, prin sat. Lemnarul face faţă şi ţine discursuri din care nimeni nu înţelege nimic, dar care au totuşi un tâlc: „Domnilor, sunteţi nişte îngeri! Într-adevăr nişte îngeri puşi pe şotii, nevinovaţi şi curaţi ca lacrima. Şi cum să fiţi voi vinovaţi de ceva, doar n-aveţi cap. Îngerii n-au cap, ei au doar aripi şi capul lor e la Dumnezeu. Şi bine faceţi! Voi sunteţi îngerii Domnului! Aşa e şi adevărat, nimeni nu gândeşte cu capul lui, tot ce spunem este suma, ţineţi minte,

că doar adunarea până la o sută o cunoaşteţi, este suma gândurilor celor ce ne înconjoară şi cu care trăim şi voi trăiţi în jur cu Domnu, căci fiecare dintre voi fiind înger este o parte a Domnului nostru iubit.”

Aceeaşi nebunie înţeleaptă o are şi alt personaj (absent şi el din povestire), Gălătioan-bătrânul, fost acordeonist la circ şi, dacă reţinem bine amănuntul, luptător anarhist. Trăieşte izolat pe Ţebea şi, când cei doi tineri, Ilie şi Ilona, fug din sat, el îi primeşte în casa de vânătoare în care trăieşte, îi îmbracă în frac şi rochie de mireasă, aprinde lumânări lungi şi albe în sfeşnice şi toarnă (seria simbolurilor continuă) vin roşu în căni de lut negru. Umblă pe picioroange, în timp ce pădurea este spintecată de obuze. Gălătioan este găsit mort, cu o coroană de frunze uscate pe cap.

E limpede că, formându-şi un stil şi stăpânind bine o tehnică epică, D. R. Popescu le aplică într-un număr nelimitat de cazuri, schimbând, în funcţie de temă, accentul de pe notaţia realistă pe cea poetică şi invers. În *Cei doi din dreptul Ţebei* lirismul este mai puternic decât în *Dor* şi *F*, favorizat şi de notaţia discontinuă ce permite să crească în spaţiile libere ale naraţiunii, ca într-o fâşie de bitum plesnită, iarba aspră a simbolurilor. Între atâtea morţi şi fapte atroce dăm peste detalii poetice şi fantastice: o veveriţă albă ronţăie alune pe malul unui lac sărat, 7 vaci grase şi 7 vaci slabe se scaldă şi mugesc de plăcere, o găină stă pe gard şi ascultă versuri ungureşti spuse de un câine isteţ, un oarecare Ştefan (nu se ştie dacă este vorba de cel ce stătea în sicriu sau de altul, autorul avertizându-ne doar: „să nu-l confundăm pe Ştefan cu Ştefan!”) Ştefan, deci, trece lacul sărat în picioare şi pletele lui ard în flăcări...

Detaliile nu sunt izolate, discursul epic al lui D. R. Popescu are, când presiunea faptelor cedează, asemenea respiraţii lirice calme, purificatoare. Amănuntele se organizează uneori într-un simbol mai general, cum este acela al celor doi tineri care se scaldă în Amireş, în timp ce doi nemţi travestiţi în preoţi ucid cu auto-

matele pe Gălătioan sau simbolul final al povestirii care înfăţişează pe Ilona, scrântită de dragoste ca Ofelia, trăind singură în pădure şi alăptând un pui de căprioară...

Romanul este în genere bine scris şi, ca în toata proza lui D.R. Popescu, simbolurile sunt profunde. Nu i se poate reproşa decât oarecare aplecare spre vorbărie a personajelor şi abuzul de macabru, mai puţin vizibil aici, mai accentuat în *F*.

* * *

Temele, personajele şi formula epică din *F* continuă în *Vânătoarea regală* (1973), roman format din mai multe părţi care pot fi citite şi ca nuvele autonome. Acţiunea este plasată în acelaşi spaţiu imaginar (Pătârlagele, Câmpuleţ, Turnuvechi) la care D. R. Popescu va reveni şi în cărţile ulterioare. Un spaţiu epic şi un ciclu romanesc prin care prozatorul fixează o lume postbelică obsedată de violenţe vechi (crime, dispariţii, delaţiuni) şi în căutare de soluţii noi de existenţă. Ideea mai profundă a acestor pagini în care istoriile se întrepătrund şi se substituie, iar planurile temporale sunt deliberat răsturnate, este aceea sugerată deja în prozele anterioare: amestecul de inocenţă şi culpabilitate, relaţia dintre putere şi adevăr într-o istorie (primele decenii postbelice) în plină febră a prefacerilor sociale. D. R. Popescu o ilustrează în felul său, folosind mai multe perspective epice şi un stil care trece, neprevăzut, de la sarcasm la elegie, de la reprezentarea grotescului şi a macabrului la notarea directă, stenografică a faptelor de viaţă, pentru ca un capitol mai încolo să deducem că tot ceea ce părea adevărul cel mai sigur să fie o ipoteză falsă, *o mărturie* subiectivă (romanul ca atare, şi nu numai acesta, ci toate prozele lui D.R. Popescu se constituie dintr-un şir de confesiuni, declaraţii, amintiri care nu coincid) sau pur şi simplu o născocire a naratorului. În *F* era sugerată, de pildă, uciderea procurorului Tică Dunărinţu, conştiinţa structurantă a romanului. În *Vânătoarea regală*, personajul reapare, nevătămat; ipoteza dispariţiei lui nu

se adevereşte, totul fusese, ca şi în alte cazuri, un joc al imaginaţiei epice, o *crimă* care se înfăptuise doar în reveriile tenebroase ale naratorilor. Astfel de schimbări nu sunt izolate. În *Vânătoarea regală* fantasticul, miraculosul, macabrul, simbolicul, elementul poliţienesc, cronica evenimentelor prezente şi cronica imperfectă a faptelor din trecut se combină în naraţiune şi ating chiar o anumită performanţă epică, păcălind mereu cititorul. Însă *păcălirea* face parte din scenariu, *surpriza* intră în stilul reprezentării, *ambiguitatea* nu este numai un mod de a sugera complicaţiile vieţii, dar chiar un stil de viaţă.

Romanul — să acceptăm indicaţia de pe copertă — se deschide cu un prolog (*Moartea este un armăsar care nu se mai întoarce*) în care sunt anunţate personajele (Tică, Moişe, Liliac, Vasile Cristoloveanu, Petru Gheorghe Ionescu, Ilie Manu, Patriciu...) şi câteva elemente epice ce vor fi parţial lămurite abia în ultimele pagini ale naraţiunii. Procurorul Tică Dunărinţu, care caută să afle adevărul despre moartea (dispariţia) tatălui său, primeşte acum o scrisoare anonimă prin care este informat că în burta unui cal îngropat în cimitirul animalelor se află scheletul unui om. Primirea scrisorii coincide cu dispariţia unui oarecare Patriciu, administratorul şcolii hortiviticole din Câmpuleţ. Deschidere de roman poliţist. Cine a trimis scrisoarea? Se află sau nu se află scheletul unui om în locul indicat de scrisoare? De ce şi unde se ascunde Patriciu? Ce legătură se află între aceste fapte şi moartea încă nelămurită a învăţătorului Horia Dunărinţu? Iată întrebările pe care le sugerează argumentul de la începutul acestui roman în care se întâmplă multe fapte bizare şi naratorii rup mereu firul cronologiei. În prima secvenţă, naratorul pare a fi anchetatorul (Tică Dunărinţu) şi credinţa lui este că „orice cercetare e inutilă, fiindcă cei care cunosc adevărul nu vorbesc, iar cei care vorbesc nu cunosc adevărul. Şi aşa rămâne un mister total...”. Credinţa se confirmă, adevărul iese pentru un moment la suprafaţă, apoi dispare în râul tulbure al întâmplărilor şi supoziţiilor. Acest pro-

log se petrece pe stadion la un meci de fotbal şi singurul fapt sigur este că bănuielile procurorului merg spre Moise, personajul abil, malefic, cunoscut din *F*, vinovat, probabil, de crimele din Pătârlagele, greu însă de dovedit pentru că „el niciodată nu săvârşise nimic cu mâna lui, şi de-aici îi venea marea siguranţă de sine, ştiindu-se acoperit şi deci invulnerabil. Un asemenea om nu putea fi învins decât lăsându-te mereu învins de el, ca să-şi descopere cât de cât armele şi oamenii prin care te învingea”... Strategie complicată, condusă cu răbdare de procurorul Tică Dunărinţu, îngreuiată de faptul că, în Pătârlagele, toată lumea fabulează şi întâmplările ajung în pagină după ce trec printr-un lanţ de naratori cu mintea sucită şi limbajul programatic ambiguu.

Exceptând secvenţa expozitivă de la început, romanul este format din şase naraţiuni la persoana întâi, legate între ele printr-un număr de personaje (Moise, Tică, doctorul Dănilă, Calagherovici...) şi, în plan secund, prin istoria dispărutului Horia Dunărinţu. Naratorii sunt Nicanor, student medicinist, de fel din Pătârlagele, ziaristul Dumitru Pop, un pădurar al cărui nume îmi scapă, în fine, Aurelia Cristoloveanu, fostă elevă la şcoala hortiviticolă, martoră indiscretă a intrigilor puse la cale de administratorul gelos şi diabolic Patriciu. Naratorul din prima nuvelă (*Marea Roşie*) este un văr al procurorului Tică şi tot el este şi eroul unei povestiri fantastice, comparabilă în plan estetic cu aceea liminară din *F* (*Ninge la Ierusalim*). Ca şi acolo, un individ necunoscut merge pe vreme de ploaie într-o noapte rea, şi trece printr-un şir de întâmplări inexplicabile. Stilul Eliade şi, în genere, stilul fantasticului modern este complicat prin ruperi dese de planuri temporale şi fuga în mici naraţiuni adiacente.

Dar iată datele povestirii: naratorul (numitul văr) rămâne cu maşina în pană în pădurea Miersigului (“ca într-o peşteră de lemne”) şi este recuperat de o „Pobedă“ veche în care se află două femei în negru şi un şofer ciudat. Femeile sunt surori şi se ceartă urât între ele. Una e tunsă scurt şi pare a avea vocaţie de intri-

gantă. Naratorul îi spune Şcolăriţa, Circăreasa. Cealaltă este asistentă la un spital ("cea mai bătrână spălătoare de fese şi de puroaie din spital") şi duce cu sora ei o bătălie aprigă, insultătoare. Sunt referiri şi nume de indivizi pe care cititorul nu le înţelege şi nu le reţine. Femeile în doliu încurcă anii, datele, dar această *încurcătură* e generală şi face parte, cum am zis, din stilul prozei lui D. R. Popescu. Vărul în cauză anunţă moartea lui Moise ("i-am văzut şi mormântul"), iar Şcolăriţa care a jucat, după toate probabilităţile, un rol nefast în viaţa politică a judeţului susţine ideea că Horia Dunărinţu nu e mort, e doar ascuns de frică. Circăreasa, însoţită acum de un şarpe de plastic, fusese, se pare, pe timpuri asesoare populară şi băgase groaza în oameni prin pedepsele teribile date de ea. Dar toate acestea sunt relative, Moise reapare în povestirile ulterioare (*O bere pentru calul meu, Ploile de dincolo de vreme*), Horia Dunărinţu nu dă în nici un fel semne de viaţă. Alte istorii (despre un anume Ieremia, un arivist local, sau despre Ică, personaj mai bine identificat în *F*) îndepărtează naraţiunea de la linia principală. Este, cum am semnalat deja, un procedeu la mijloc şi el constă în a sugera haosul, incoerenţa, labirintul din *mintea*, indivizilor, care nu-i decât un reflex al labirintului istoriei. Ei nu se pun niciodată de acord în privinţa unui fapt, în cazul de faţă (şi în toate povestirile din ciclul *F*) asupra vieţii şi morţii învăţătorului Horia Dunărinţu, rana vie a acestor conştiinţe culpabile sau culpabilizate.

Linia fantastică din *Marea Roşie*, trecând prin această pădure de supoziţii, aluzii, deturnări de la cronologia faptelor, confesiuni subiective incontrolabile, capătă spre sfârşitul naraţiunii o nuanţă poliţistă (în maniera Poe, Eliade): naratorul ajunge noaptea în casa celor două femei, fumează o ţigară, îşi uită tabacherea de argint şi, când vine a doua zi s-o ridice, află că bătrânele în negru fuseseră ucise de două săptămâni. Stupoare, suspiciune din partea vecinilor, alerta autorităţilor, încăpăţânarea naratorului de a susţine că a călătorit cu o noapte înainte cu femeile în cauză şi a

băut o cafea în casa lor. Ofiţerul de miliţie Liliac îl suspectează de crimă, doi indivizi (un medic psihiatru şi un pocăit), vecini cu femeile ucise, cred că tânărul este un criminal nebun, însă fapt sigur este că, atunci când se face reconstituirea, tabachera de argint se află pe masa din sufragerie. Prozatorul nu dă o explicaţie logică acestei întâmplări ciudate şi, la drept vorbind, nu există una care să lămurească un şir de fapte care nu concordă între ele. Fiecare martor are adevărul lui şi adevărul nu acoperă decât o parte din elementele povestirii. Anchetatorul Liliac este aproape sigur că naratorul aiurit e criminalul întors la locul faptei, iar criminalul are la rândul lui motive să creadă că adevăratul vinovat este însuşi ofiţerul de miliţie. Acesta din urmă dă pe faţă morala naraţiunii: „N-aş vrea în ruptul capului să mă gândesc că Marea Roşie este o mare de sânge unde este inutil să mai cauţi adevărul petrecut cândva, cred doar că uneori e greu să găseşti o soluţie, răul şi binele fiind adesea îngemănate, trăiesc împreună, nu în stare pură, şi oricât ai da cu toiagul (fiind nişte ipoteze uneori pur şi simplu imaginare), apa nu se dă în lături sau lipseşte Moise cel bâlbâit ca să săvârşească minunea”... Moise din *Biblie*, bineînţeles, „cel scos din apă“, căci Moise din prozele lui D. R. Popescu este mereu prezent, inventiv în acest labirint pitoresc şi bizar care este satul descris în *F, Vânătoarea regală, O bere pentru calul meu*...

Naraţiunea următoare (*Frumoasele broaşte ţestoase*) schimbă câmpul epic, modifică şi naratorul şi, într-o oarecare măsură, tipologia. Însă în planul profund şi îndepărtat al povestirii, rămâne relaţia Horia Dunărinţu — Calagherovici — Gălătioan — Moise. Ea revine în toate cele şase părţi ale romanului şi va fi reluată şi în cărţile ulterioare. În jurul acestui ax epic (cu implicaţii politice, morale, existenţiale) se grupează un număr enorm de alte istorii, personaje, fapte mărunte de viaţă, dialoguri care trec de la un narator la altul şi, bineînţeles, se amplifică şi se deformează. Autorul (naratorul) este de părere că multe amănunte notate în pagi-

nile naraţiunii n-au semnificaţie şi, în genere, nu contează ce spune un personaj pentru că el nu spune adevărul, iar când îl spune nu-i vorba decât de adevărul lui, nu de adevărul obiectiv. Sunt posibile, în consecinţă, „mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri [...] şi mai multe erori”. Prozatorii de tip tradiţional cred în putinţa spiritului de a ajunge la adevăr şi pun, de regulă, ordine în hăţişul faptelor contradictorii, eliminând din principiu ceea ce este inesenţial, nesemnificativ. Prozatorul modern are conştiinţa semnificaţiei, în ordine epică, a nesemnificativului din viaţă şi notează în paginile romanului gândurile lui privitoare la acest fapt:

„Toată această descriere nu are nici o importanţă; fiindcă un impiegat de 104 kilograme n-are nici o însemnătate nici intr-o gară unde singura sa faptă ieşită din comun este c-a spart cu cotul termometrul farmaciei; fiindcă în acea zi putea să fie mai cald sau să existe o altă trăsură în staţie, sau Petru Ionescu să n-aibă un geamantan scorojit şi deci să nu simtă nevoia să se urce într-o trăsură; fiindcă putea să nu existe cafea, sau Iolanda să fie plecată în oraş şi soneria să fie stricată. Balzac putea să lipsească şi el, ori să fie înlocuit cu Seneca, ori cu oricine. Toate aceste amănunte, inclusiv ora sosirii acceleratului, inclusiv luna şi anul, puteau să lipsească. Clima, oraşul, dimensiunile şi numele protagoniştilor, tot acest decor „în spaţiu şi în timp” nu valorează nici măcar cât o strămoşească „ceapă degerată“ dacă protagoniştii nici ei nu valorează nimic. Pe cine mai poate să-l intereseze ce-a zis Petru Ionescu? Pe nimeni. Nu se mai poate suporta ambalajul exact al faptelor, s-a depăşit de mult... Da, e îngrozitor să-ţi închipui c-ar trebui să suporţi un Hamlet povestit de un prozator: «În Danemarca (o descriere cât mai amănunţită asupra climei; apoi numărul locuitorilor, locuitorilor pe kilometri pătraţi etc.)» Nu. Iar în cazul lui Petru Ionescu, de o mie de ori nu. Nu se anunţă un erou, fiindcă în prima sa replică, în momentul când este singur şi deci nu-l obligă nimeni să nu fie sincer faţă de sine, el spune răspicat o minciună grosolană: că Ilie Manu este mort. Ilie Manu

trăia." Şi patruzeci de pagini mai încolo, după ce naraţiunea a înregistrat un număr enorm de alte amănunte îndepărtate de firul epic central:

„Toate acestea n-au nici o importanţă. Unele amănunte mai deosebite s-au uitat, ori nu s-au aflat niciodată, altele poate sunt eronate; însă nu contează, cum nu contează nici ce-a spus exact baba Sevastiţa înainte de-a pleca în Branişte sau când se întâlnea cu Don Iliuţă, nici starea mintală a Iolandei, nici altceva nu contează."

Este la mijloc, bineînţeles, o şiretenie a prozatorului şi şiretenia are un nume în retorică. Te îndoieşti de însemnătatea unui fenomen şi, în acest timp, îl notezi cu exactitate. Sugestia este că *scriitura* trebuie să prindă toate culorile realului, indiferent de ceea ce crede naratorul despre importanţa lor, pentru că indivizii trăiesc într-o lume amestecată, impură, incongruentă. Nu-i nimic de obiectat împotriva acestei teorii, proza modernă valorifică, indiscutabil, inesenţialul, banalul, considerând (de la Flaubert încoace) că destinul se revelează prin nimicurile vieţii. Dar teoria este numai parţial aplicată, pentru că nici un prozator nu poate nota tot ce gândeşte, ce face şi ce spune un individ într-o zi. I-ar trebui sute de caiete, mii şi poate zeci de mii de pagini care să transcrie o asemenea epopee a derizoriului. O selecţie, o ordine există, pe faţă sau în ascuns, într-un text care vrea sa spună ceva despre destinul unui individ sau al unei colectivităţi umane. În *Vânătoarea regală* amănuntele parazitare sunt mai reduse, în *O bere pentru calul meu* ele anihilează în bună parte pagina epică, şi nu atât amănuntele, cât dezordinea lor, fragmentarea discursului, deschiderea la infinit a parantezelor.

Dar să revenim la tema prozatorului. În *Frumoasele broaşte ţestoase* este urmărită o altă istorie obscură, aceea a lui Ilie Manu, a soţiei sale, Iolanda, şi a unui tip bizar, Petru Gheorghe Ionescu, care face comerţ tenebros cu cenuşa morţilor sau a celor presupuşi morţi. Naratorul este, aici, ziaristul Dumitru Pop, care relatează

prietenului sau, Tică Dunărinţu, ceea ce a auzit de la alţii şi, mai rar, ceea ce a văzut cu ochii săi. Numitul Ilie Manu, prieten cu Calagherovici şi, deci, cu Horia Dunărinţu, fusese închis în urma unei intrigi locale, iar soţia lui, Iolanda, aşteaptă să nască. Femeia este vizitată noapte de noapte de o nălucă, e obsedată de crucile albe şi le vede coborând din cimitir. Baba Sevastiţa, prietena ei, stă de vorbă cu strigoii şi mai târziu (în *O bere pentru calul meu*) inspectează noaptea iadul şi aduce de acolo veşti despre cunoscuţii din Pătârlagele. Ilie Manu e dat mort şi Petru Gheorghe Ionescu transportă într-un geamantan jerpelit cenuşa lui. Însă totul este o farsă sinistră. Ilie Manu trăieşte şi, în închisoare, dă peste un paznic primitiv şi diabolic (Bondoc) care săvârşeşte, după toate aparenţele, crime abominabile. Din discursul epic fragmentat, cu un număr derutant de voci narative, înţelegem că omul onest, Calagherovici, fost ilegalist, fusese eliminat de Gălătioan în complicitate cu Moise şi alţii. Ilie Manu, victimă ca şi Horia Dunărinţu, a aceleiaşi conjuraţii, iese din închisoare şi, pentru că suferă de ochi, Iolanda îi stoarce din sânii ei voluminoşi lapte de mamă pentru a-i limpezi vederile. Aceeaşi Iolandă, terorizată de femeia de fum cu copilul ei negru de mână, lipeşte lumânări pe spatele broaştelor ţestoase şi broaştele se mişcă ordonat şi halucinant prin grădina cuprinsă de ceaţă. Faptele au, şi aici, o deschidere simbolică.

Romanul îşi schimbă din nou câmpul de observaţie şi naratorul în partea a IV-a (*Linii colorate*). Cel care relatează acum se cheamă Nicanor, student medicinist, şi el aduce date din lumea universitară. Alt rând de drame, alte personaje, alte istorii crude şi tenebroase. Capacitatea de invenţie în cascadă a indivizilor descrişi de D. R. Popescu este fabuloasă. La prima vedere, istoriile relatate aici (suferinţele asistentului universitar Dealatul, moartea actorului Marius Fără, incompetenţa fudulă a profesorului Dunăre, cinismul poetului mercenar Ion Logofet, scenele amuzante şi groteşti din sala de disecţie) n-au nici o legătură cu tema cărţii,

apoi se observă că o relaţie există: studentul recalcitrant Nicanor este din Pătârlagele şi în copilărie umblase prin sat pe catalige, fiind unul dintre martorii (*spionii*) evenimentelor de acolo. Există şi un al doilea plan, simbolic, al naraţiunii care se leagă de cel dinainte şi anume: Nicanor descoperă adevărata boală a unui pacient aflat în grija impostorului cu titlu academic, profesorul Dunăre. El caută, cu alte cuvinte, adevărul şi, când îl află, este dezamăgit pentru că adevărul înseamnă pentru pacientul Cristescu moartea iminentă. Asistentul Dealatul, care trecuse nevinovat printr-o detenţiune grea şi e părăsit de femeile pe care le iubeşte, este însă de părere că, indiferent de consecinţele tragice, adevărul trebuie căutat şi găsit. Când studentul său Nicanor pune diagnosticul real, îi prinde degetele şi i le sărută. O umilinţă, iarăşi, simbolică. Nicanor, Dealatul, Tică Dunărinţu, Dumitru Pop fac parte din aceeaşi familie morală şi reprezintă în proza lui D. R. Popescu (cea din ciclul *F*) raţiunea inflexibilă într-o lume strâmbă, confuză, lovită, cum se sugerează în cea mai întinsă şi cea mai bună naraţiune din roman, de o boală teribilă (turbarea). Substanţa cărţii şi forţa epică a prozatorului se văd mai limpede în aceste pagini dense, scrise în două registre: unul realist, coborât spre zonele joase ale umanului, acolo unde vulgaritatea ia forme macabre, altul fantastic şi simbolic, adunând elemente din mistica populară şi din folclorul slobod al satului.

Vânătoarea regală (povestirea de peste o sută de pagini cu acest titlu) începe cu descrierea unei morţi false şi continuă cu coşmarurile unui copil năzdrăvan, Nicanor, care asistă la scene de demenţă colectivă: în Pătârlagele intră turbarea în câini, în pisici, în şobolani, în vite şi, mai ales, în mintea oamenilor. E vorba de una din acele molime simbolice (ciuma, holera), descrise deseori de literatură, şi care sugerează un fenomen social grav, ca şi comportamentul indivizilor, în astfel de circumstanţe. D. R. Popescu se referă la evenimentele şi mentalităţile socio-politice din anii ’50, transpunându-le într-o parabolă în stilul prozei sud-ameri-

cane şi, într-o mai mică măsură, în maniera Jünger din *Pe falezele de marmură*. Este vorba de turbarea (reală sau doar închipuită) a câinilor din Pătârlagele şi de o boală mai fioroasă decât aceasta, *turbarea* fricii care se instalează în oameni. La sfârşitul unei vânători (vânătoare cu valoare premonitorie), cineva observă că un câine numit Franz Iosif are ochii roşii şi din gura lui curg bale... E primul semn al nebuniei care va cuprinde această mică aşezare umană şi, desigur, simbolul unei maladii sociale mai generale. Ţăranii îşi omoară câinii, Ciocănelea se distinge prin cruzimea şi abilitatea lui de hingher, asistenta medicală Florentina poartă mereu la ea o siringă cu care înţeapă animalele, un gospodar, cuprins de panică, suceşte gâtul găinilor din curte, un altul înjunghie vaca şi, în spatele acestor fapte, se profilează o stihie socială cu efecte de schizofrenie colectivă. Un câine puternic, roşcovan, întâmpină nepăsător demenţa satului şi lichidarea lui anunţă, spune naratorul, lichidarea lui Calagherovici şi, apoi, a doctorului Dănilă.

Scena linşării acestuia din urmă este memorabilă. Se observă bine, aici, mâna sigură de prozator, abilitatea de a aduna faptele într-un mare simbol. Dănilă este un medic priceput şi loial, el vrea să vindece satul nu numai de turbare, dar mai ales de spaima de turbare, înţelegând că sminteala oamenilor este o boală mai gravă. Doctorul este îndrăgostit de excentrica, demonica Florentina Firulescu care iese goală în curte să se spele şi se lasă privită de piticul Ţeavălungă şi de Nicanor, băiatul care merge pe picioroange. „Domnişoara moaşă" organizează o vânătoare pentru a distruge vieţuitoarele suspecte de turbare din pădurile învecinate şi, apoi, aţâţă ceata de oameni şi de câini împotriva doctorului Dănilă. Doctorul o surprinde scăldându-se în râu şi vrea să se apropie de ea, însă femeia, cuprinsă de inexplicabilă ură, îl dă pe mâna vânătorilor, declarându-l molipsit de turbare. Isteria moaşei, mirarea, singurătatea bărbatului, frica şi, în cele din urmă, nebunia generală sunt notate cu fineţe. Doctorul încearcă să se apere, apoi

renunţă şi este împins în Dunăre şi sfârtecat de câini. Imagine puternică a tragicului individual în inima coşmarului colectiv: „El se muiase şi nu-i mai păsa de muşcături şi nu se mai ferea de gurile lor negre şi ori că era ca Ciocănelea, cum ziceau ei, şi atunci tot îngrozitor era ce făceau ei, adică exact ce nu făceau ei, ori se lăsase hărtănit, ca să termine odată cu ce aveau ei în gând cu el şi ceea ce-i puteau face javrele până atunci: fiindcă zbătându-se îşi prelungea de pomană durerile şi nu-i mai folosea la nimic şi nici nu-i convenea poate să-i vadă cum îl privesc la nesfârşit. Doar îi privea. Dar spre plopul meu nu se uita, fie că mă uitase, şi atunci era turbat şi nici nu mă reţinuse în minte ca să mă uite, fie că să nu-i ducă spre plop cu gândul şi să mă găsească acolo şi să-şi dea seama că-i văzusem şi să mă creadă şi pe mine ca pe el, sau de teama că am să-i spun să pună şi pe mine câinii. Nu ştiu ce era sau nu era în capul lui. Dar el chiar de era cum ziceau ei, ei îl lăsau pe seama javrelor cu strâmbătate şi pe nedrept şi orice s-ar fi întâmplat, de-ar fi murit el sau nu, bolnav sau nu, din capetele lor trebuia să fie răscumpărată pieirea. M-am gândit că el putea muri atunci când s-a ridicat din nou în picioare şi-a început să se bată cu haita de câini; nu mai putea să-i vadă încolţindu-l şi să mai asculte pocnetele de armă ce-i aţâţau şi să stea de lemn. Dar era fără vlagă şi cădea în genunchi şi-i întărâta şi mai tare lovindu-i şi încercând să scape de ei, alergând. Doamne, cum de la noi în sat înnebuniseră câinii, că prin alte locuri din împrejurimi îşi vedeau de mămăliga lor, n-aveau bale, ori îi duseseră din timp la injecţii şi-i priviseră în gura lor căscată, de ce la noi? Şi atunci m-am întrebat: dar dacă el nu era turbat? Dacă erau ei, cei care încercau să-l piardă? Şi ei asmuţiseră câinii pe el şi-l împingeau spre groapă fără vină. Dar atunci nici ei poate n-aveau nici o vină. Şi era şi mai groaznic, că ei aveau sa trăiască şi seara să meargă în sat şi fără dreptate puteau şi pe altcineva să-l pună în locul lui. Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă şi câinii încălziţi şi sleiţi şi ei de vlagă l-au împins în Dunăre

şi el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi şi ei au năvălit pe el şi l-au doborât la mal în apă şi nu se mai vedea între valuri om de câine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine şi din trupuri de câine şi având şi un cap de om şi mâini şi picioare de om. În câinii ce se speriau de apă şi voiau să vină la mal ei trăgeau cu alice şi-i forţau să nu păşească pe pământ şi ei se întorceau spre el şi unii de-abia lângă el erau cuprinşi de moartea dată de alice şi începeau să plutească fără suflare în jurul lui. I-a luat apa şi a început să-i înece învălmăşiţi şi să-i ducă în jos, plutind şi nu prea. Nu l-am mai zărit dintre ei şi dintre schelălăiturile lor pline de apă. Îl băga Dunărea la fund şi ce era formidabil era că soarele strălucea roşu în amurg şi frunzele fremătau şi răsărea luna."

Asemenea scene, de un vizionarism negru, îi reuşesc lui D. R. Popescu. Remarcabilă este sugestia de complicitate între crimă, nebunie şi superstiţie populară. Ciocănelea, hingherul, îşi mărită fata şi, beat, începe să latre. Cei de faţă cred că a turbat, îl leagă şi-l închid într-un coteţ de găini, apoi se duc la spital, la Câmpuleţ, să verifice dacă n-au semnele turbării. Ciocănelea stă în coteţ, apoi scapă şi se aruncă în fântână. Sinucidere sau crimă? Ambele ipoteze sunt avansate. O întâmplare asemănătoare este povestită în *Un veac de singurătate*. Sunt şi alte amănunte în *Vânătoarea regală* care sugerează isteria unei colectivităţi umane într-un mecanism istoric dereglat. Baba Sevastiţa îi taie pe pătârlăgeni sub limbă şi le schimbă numele pentru a nu fi identificaţi de demonul turbării. Pe Ţeavălungă îl cheamă acum Chilipir, pe Moise — Cazan, Florentina devine Mia şi prozatorul duce mai departe naraţiunea folosind noua onomastică. Este, apoi, gustul pentru macabru şi preferinţa pentru senzaţional, bizar, grotesc, observate de toţi comentatorii romanului. „E un preaplin de ciudăţenii în *Vânătoarea regală*", zice Valeriu Cristea (*Domeniul criticii*, 1975). Unele accente sunt, într-adevăr, excesive şi abat naraţiunea de la tema ei profundă (faptul se vede mai bine în *O bere pentru calul*

meu), altele sunt, epic vorbind, pregnante şi întăresc nota alegorică a cărţii sau arată explozia imaginaţiei ţărăneşti. Vaca lui Ţeavălungă înghite monezi, calul lui Belivacă „stă cu măciulia aprinsă de două zile”, i se ia sânge, apoi calul moare în aceeaşi condiţie grotescă. Piticul Ţeavălungă suferă de priapism, umblă toată ziua beat şi atacă femeile disponibile. Margareta este o nimfomană amărâtă şi este poreclită ruşinos Cur de Fier sau Barza pentru că naşte în fiecare an un copil fără identitate paternă. Ţeavălungă, cuprins de streche, trage pe Bita în bozii şi femeia cântă popeşte în timp ce păcatul se împlineşte. Scena este dubioasă. Acelaşi Ţeavălungă (Chilipir) merge prin sat cu lumânarea aprinsă şi intră gol în biserică, apoi se leagă de funia clopotului. Fetele dintr-un internat spionează casa administratorului Patriciu şi văd lucruri care le aţâţă simţurile şi imaginaţia. Patriciu le ademeneşte în pivniţa liceului printre butoaiele cu mustul în fierbere, şi acolo se petrec fapte de spaimă (inclusiv, probabil, o crimă: omorârea profesorului Haralamb). Apare din nou un armăsar, Irod, ca simbol al acestei frenezii sexuale. Irod este castrat şi, apoi, ucis. Petra se îmbolnăveşte de o boală ciudată de care n-o vindecă decât profesorul Haralamb prin metode magice, ceea ce trezeşte gelozia fioroasă a soţului, Patriciu. O explicaţie a crimei ce se profilează. Petra rămâne însărcinată şi credinţa ei este că are să-l nască pe Iisus Cristos.

În fine, scenariul poliţist-fantastic se complică. Aurelia, naratorul din secvenţa *Orizontul ni se pare întotdeauna mai departe decât zenitul*, îşi asumă uciderea lui Patriciu, dar Tică, procurorul, îşi dă seama la timp că este vorba de o crimă imaginară, de un act ritualic, explicabil prin psihanaliză. Fosta elevă (povestirea faptelor se face, şi aici, mult mai târziu decât s-au întâmplat ele, şi acest decalaj de timp explică fabulaţia naratorilor, imprecizia datelor) duce din nou această istorie încurcată în preajma lui Moise şi Gălătioan, iar ultimul narator, fost şofer al lui Gălătioan, acum pădurar, dă veşti despre biografia personajelor principale

(Calagherovici, Moise, Horia Dunărinţu, Calistrat Peralta) în timpul războiului, în aşa chip încât, la sfârşitul romanului, ştim multe lucruri despre intrigile lui Moise şi despre cruzimea lui Gălătioan, dar nu ştim încă adevărul integral despre dispariţia (moartea) lui Horia Dunărinţu. Cercetarea continuă. Căutându-şi tatăl, fiul, Tică, dă peste o lume originală, trăsnită, incapabilă să mai despartă binele de rău, strivită de istorie şi terorizată de inşi abili şi diabolici ca Moise. D.R. Popescu introduce acest mozaic într-o parabolă, dar are iscusinţa să iasă mereu din ea, evadând fie în fantastic (episodul din *Marea Roşie*), fie într-o descripţie acut realistă a satului postbelic, cu spaimele, superstiţiile şi tragediile lui. Tema tragică stă în adânc, la suprafaţă este un carnaval de întâmplări ciudate. Judecată estetic, cartea este originală şi are substanţă. Alături de F, paginile de aici sunt cele mai bune publicate de D. R. Popescu şi reprezintă, indiscutabil, un punct de referinţă în proza postbelică.

Formula epică şi conflictele din *F* şi *Vânătoarea regală* continuă în *O bere pentru calul meu* (1974). Personajele sunt cele cunoscute: Moise, Celce, Don Iliuţă, Ţeavălungă, Nicanor, Sevastiţa, Tică Dunărinţu şi, în planul îndepărtat, Gălătioan, Calagherovici şi Horia Dunărinţu. Nume noi în acest scurt roman sunt Oprică Mititelu, cârciumarul satului, Gelu Fruntelată, un uriaş cu braţul vânjos şi capul dur, nevasta lui, Pitulicea, moaşa clandestină a satului, şi calul Mişu care are har divinatoriu şi darul vorbirii. Calul este proprietatea lui Moise, dar Iago din Pătârlagele nu-i pricepe limbajul. Singura care se înţelege cu năzdrăvanul Mişu şi-i tălmăceşte vorbele este baba Sevastiţa. Cartea, cu multe elemente rămase din naraţiunile anterioare, se organizează ca o alegorie şi are aceeaşi deschidere spre simbolurile existenţei sociale. În pânza complicată a întâmplărilor şi a vorbelor care se contrazic, descifrăm desenul cunoscut: Tică Dunărinţu caută să descopere adevărul despre tatăl său şi spionii săi (martorii sau numai comentatorii evenimentelor trecute) îi dau veşti contradictorii. E

dificil de precizat cine este naratorul pentru că, aici, mai mult decât în cărţile precedente, vorba trece din gură în gură, *istoria* este povestită de nişte indivizi cu mintea sucită şi febrilă. D.R. Popescu foloseşte, de regulă, următoarea schemă: „Nicanor: Sevastiţa mi-a spus: să mergem, i-am zis lui Moise, să-l vedem pe Celce” sau: „Nicanor: nu întâmplător a venit Moise cu Mişu la cârciuma lui Oprică Mititelu, mi-a zis Don Iliuţă, şi i-a spus şi lui Ţeavălungă ca să audă şi Moise”..., de unde se vede că *a* (istoria, fapta, vorba spusă de cineva) nu ajunge la *b* (receptor, în cazul de faţă Tică Dunărinţu) decât după ce trece prin imaginaţia şi limbajul a trei sau patru intermediari. O caracteristică a indivizilor din prozele lui D.R. Popescu este că toţi fabulează, duc vorba de colo-colo, anunţă dezastre (decese) şi, apoi, le contestă, sar dintr-un timp în altul şi spun rareori ce gândesc cu adevărat. Adevărul iese, când iese, din suma acestor confesiuni sucite şi neîncheiate. Personajele cele mai pregnante formează o familie de mitomani situaţi la jumătatea drumului între crimă şi inocenţă.

În *O bere pentru calul meu* faptele ar fi următoarele: Moise cumpără un cal de la târg în scopul de a da de urma lui Horia Dunărinţu pe care îl caută, se ştie, şi fiul său, Tică. Raţiunea lui Moise, suspectat de a-l fi lichidat pe colegul său, este simplă: să arate celor care îl bănuiesc de o crimă odioasă că nu are nici un amestec şi, dacă descoperă cadavrul, să aibă, în fine, certitudinea că adversarul său e mort. Mişu, calul, vorbeşte şi oamenii din Pătârlagele şi din împrejurimi se închină şi fac rugăciuni în faţa lui. Cartea se deschide, dealtfel, cu înfăţişarea unei procesiuni. O femeie sărută copitele calului, îşi pune ţărână în cap şi se boceşte (“vai de mine ce păcătoasă sunt, vai ce nenorocită sunt”), alta îşi scoate hainele şi le aşterne, biblic, înaintea lui Mişu, socotit animal sacru. Mişu este, bineînţeles, un pretext, un oracol programat, manipulat, un simbol, în fine, luat din basm şi adus în furnicarul de la Pătârlagele. Baba Sevastiţa, vestala, traduce vorbele calului, dezvăluind, în felul acesta, istoria ocultă a satului, cu

dispariţii, crime, trădări, complicităţi nelămurite. Aflăm, acum, că Ţeavălungă Costică a avut un frate geamăn, Liviu, şi din pricina lui a stat nevinovat 13 ani la puşcărie. Ieşind de acolo, i-a tăiat gâtul cu secera. Moise îl scăpase de o nouă detenţie şi Ţeavălungă este, acum, omul lui Moise. Apare ulterior bănuiala că, în fapt, Liviu omorâse pe fratele său Costică, şi, deci, cel care se dă drept Costică Ţeavălungă este în realitate fratele impostor, delatorul, ucigaşul Liviu Ţeavălungă. Faptele trimit, din nou, la un mit biblic (Cain şi Abel) degradat în circumstanţele existenţei de la Pătârlagele. Cine a ucis pe cine şi din ce pricini? Cine este supravieţuitorul? Ucigaşul ia, poate, identitatea victimei, Cain a devenit Abel.

Tema confuziei dintre inocenţă şi culpabilitate este împinsă în acest plan. Linşarea doctorului Dănilă mai este o dată povestită, ca şi istoria, mai veche, a omorârii lui Păun, relatată în F. Celce nu poate să moară, putrezeşte în pat, are coşmaruri şi, când Moise se duce să-l întrebe de mormântul lui Horia Dunărinţu, nu vrea să vorbească. Alt simbol. Celce este păcătosul nepocăit, blestemat să agonizeze la infinit. Sunt reluate şi întâmplările din Câmpuleţ (dispariţia profesorului Haralamb, dispariţia gelosului Patriciu). Haralamb este un om onest, cu scaun la cap, din familia morală a învăţătorului Horia Dunărinţu. El se opune măsurilor represive luate de stângista, fanatica Anişoara Caramalis împotriva elevelor de la şcoala hortiviticolă. Dispare după un timp fără urmă (toate acestea le ştim din cartea precedentă) şi cazul lui este din nou povestit. Se lămureşte ceva? Doar faptul (şi aceasta va fi regula) că dramele mărunte, izolate duc spre acelaşi mecanism şi că în centrul lui stă dorinţa scelerată de putere a unor indivizi ca Gălătioan. Don Iliuţă vorbise de rău pe Guguştiuc (simbolul puterii dogmatice) şi este urmărit, dar scapă ascuns într-un clopot (refugiu simbolic). Doctorul Dănilă aflase ceva despre omorârea lui Calagherovici şi aşa se explică linşarea lui. Cârciumarul Oprică Mititelu, aliat cu Moise, făcuse denunţuri împotriva lui Horia

Dunărinţu şi se spovedeşte, acum, în faţa preotului Izidor. El are un *maculator* în care a notat totul şi acest fapt neliniştește pe prudentul Moise. Calul Mişu, care dezvăluie prin gura Sevastiţei dedesubturile unei istorii tenebroase, devine primejdios şi Oprică, Fruntelată şi Moise vor să se debaraseze de el. Îl împing, întâi, într-o mlaştină pentru a-i verifica puterile supranaturale, apoi îl ucid şi-i dau carnea la porci. Această mişcare a maselor superstiţioase este bine sugerată în carte. Aruncarea în mlaştină (scena repetă într-o oarecare măsura pe aceea din *Vânătoarea regală*: uciderea doctorului Dănilă) are şi ea o valoare simbolică. Imaginea epică, în datele ei materiale, este remarcabilă: calul e atacat de lipitori în apa stătută, putredă şi, pe margine, indivizii care până atunci îl adoraseră şi-i trimiseseră scrisori în care notau păcatele şi dorinţele lor privesc acum cu bucurie chinurile animalului...

Romanul se încheie aşa cum începuse: nici o revelaţie în privinţa conflictului central, doar o sumă de detalii care adâncesc secretul dispariţiei lui Horia Dunărinţu. Întâmplările nu au ordine şi nu au, totdeauna, nici semnificaţie. Prozatorul însuşi recunoaşte (printr-unul din naratorii săi) că nu faptele în sine contează, ci altceva şi anume ceea ce cred indivizii despre ele. O idee pe care o întâlnim şi în cărţile de până acum şi în cele care urmează: „Toate astea sunt întâmplări, fapte — şi întâmplările n-au nici o importanţă, ele sunt, cum ar zice Nicanor, indiferente, nişte mişcări, nişte poveşti (şi poveşti au mai fost şi-or să mai fie), importante nu sunt aceste întâmplări, că Horia e în cutare mormânt, că Ţeavălungă Costică a băgat secera în gâtul lui frate-său: contează ce credem noi despre ele, de le uităm sau nu, de zicem că-s bune sau le blestemăm, de-o să asmuţim şi noi câinii pe doctori sau nu, de în sufletul nostru le trecem la bine sau la negru. Omul la urma urmei nu e decât o cruce de oase.” Istoriile pot fi, atunci, verosimile sau nu. În *O bere pentru calul meu* ele sunt de toate felurile. Unele vor să sugereze demenţa colectivă, „haloimisul”

(zice naratorul) în care au intrat pătârlăgenii. Nevasta lui Patriciu pretinde că l-a născut pe Isus, nişte ţărani superstiţioşi sapă la temelia casei şi, la apusul soarelui, cinci căţei sar din groapă; nevasta lui Fruntelată, Pitulicea, spânzură icoanele, apoi le aruncă în apă, se bărbiereşte în fiecare dimineaţă şi umblă cu fusul în născătoarea femeilor; ţiganii fură părul calului Mişu şi-l vând, nişte copii adună balega „sfântului”, baba Sevastiţa stă de vorbă, în rai, cu gâscanul lui Gelu Fruntelată, Ţeavălungă suferă, în continuare, de satiriazis şi suferinţa este amplu comentată în carte... Este o notă licenţioasă în aceste pagini prolixe, indivizii spun prea multe *măscări* şi nu totdeauna au haz şi, în genere, nota pură, profundă a fiinţei lor nu se simte. Romanul pare uneori o însumare de anecdote şi, atunci, tema gravă se pierde. Însă cartea trebuie judecată ca o secvenţă dintr-un ciclu care, deocamdată, nu s-a încheiat.

* * *

Două romane noi (*Ploile de dincolo de vreme*, 1976; *Împăratul norilor,* 1976) vin să completeze datele despre lumea semirurală din spaţiul Pătârlagele-Câmpuleţ-Turnuvechi-Lăzăreni, plasat undeva în apropierea Dunării de sus. Cronologia nu este nici aici liniară şi criticul care vrea să pună faptele în ordine şi să urmărească evoluţia unor personaje este derutat de anacronismele, revenirile prozatorului cu informaţii contradictorii, la subiectele tratate anterior. A murit sau nu Moise, cum se spune în finalul romanului *F*? A dispărut Tică, anchetatorul? Este Horia Dunărinţu mort, cum se sugerează de o sută de ori de către prietenii şi duşmanii săi, sau trăieşte sub altă identitate (călugărul Paisie) într-o mânăstire, cum, iarăşi, se spune în mai multe rânduri? Iată subiecte pe care martorii din prozele lui D.R. Popescu nu le epuizează.

În construcţia romanului a intervenit, totuşi, un element nou: materia epică nu mai este dispusă în naraţiuni autonome, ci în

80 de scurte capitole (fragmente) care, împreună, formează un imens mozaic. Există o legătură între ele, dar nu în chip direct. Centrul acţiunii se mută pentru moment în satul Lăzăreni de unde vine unul din personajele cărţii, Lilica. Aici se petrec aceleaşi fapte misterioase, se cultivă duşmănii vechi, curge sângele răzbunării şi, mai ales, aici ca peste tot în proza lui D.R. Popescu indivizii vorbesc mult şi în dodii. Un tânăr, Adrian, iese din închisoare cu ideea fixă de a-l ucide pe duşmanul său, Dolângă. Adrian este fiul pădurarului Dinache şi cumnatul lui Calagherovici. A intrat în închisoare nu se ştie, deocamdată, de ce şi nu vom şti nici la sfârşitul cărţii. Faptele s-au petrecut în alt timp (anii '50), anterior oricum evenimentelor relatate la sfârşitul romanului *F*, unde se anunţă moartea lui Moise. Moise din *Ploile de dincolo de vreme* este încă în viaţă, nu mai este, adevărat, tânăr şi nici puterea lui în Pătârlagele şi Câmpuleţ nu mai este mare. Acestea într-un plan al naraţiunii, dar, cum ştim din prozele de până acum, planurile temporale se suprapun şi se confundă. Memoria naratorului le amestecă şi, la lectură, trebuie să fii cu ochii în patru ca să nu-ţi scape alunecările dintr-un timp în altul. Prozatorul cultivă acest stil folosit de Faulkner şi preluat de unii romancieri sud-americani. El dă iluzia simultaneităţii vieţii şi sugerează o memorie colectivă încărcată şi haotică. Adrian iese, deci, din închisoare şi stă de vorbă cu Ghenadie Manoilescu, fost gardian, şi cu Miţa, pe numele adevărat Anişoara Caramalis, prietena gardianului. Miţa citeşte *Biblia* şi se dăruie, creştineşte, bărbaţilor care au stat mult timp în detenţiune. Prin Adrian pătrundem în istoria Lăzărenilor. Dinache, tatăl, fusese un gospodar priceput şi ajunsese preşedintele cooperativei din sat. Adversarul său, Dolângă, îl sapă şi-i ia locul. Dolângă nu acţionează singur, în spatele lui se află inevitabilul Moise şi, dincolo de el, Gălătioan, dornic să-l doboare pe Calagherovici. Este imposibil de prins toate firele acestei conspiraţii care se ramifică în progresie geometrică. Calagherovici luase de soţie pe Lilica, fiica lui Dinache, dar despre începuturile acestei alianţe

vom afla date mai sigure de-abia în cartea următoare, *Împăratul norilor*.

Spre a simplifica lucrurile, să spunem că romanul de acum coboară spre rădăcinile conflictului central (Calagherovici-Gălătioan-Dunărinţu-Moise), dar nu prea mult, căci naratorii (martorii) deschid mereu pârtii noi, ba revin, ba se îndepărtează de tema centrală. Naratorii sunt acum: Vânturache, Ghenadie, circarul Francisc, Lilica, ascultaţi direct sau prin intermediari de acelaşi Tică, personajul-pivot al romanului. Ghenadie, miner, se pare, la origine, luase parte la bătăliile politice din primii ani de după război; fusese apoi exclus din partid pentru că făcuse nuntă într-o zi de doliu (moartea învăţătorului Guguştiuc, simbolul puterii în epocă), ajunge la închisoare şi, apoi, gardian, iar mai târziu — dacă, iarăşi, nu încurc datele — e poliţist amator. Francisc, fost dentist, este iluzionist, mag, şarlatan, seducător cinic. Un oarecare Eftimie, infirm, are darul de a înţelege limbajul plantelor şi al animalelor. El vede şi comunică la distanţă, presimţind întâmplările tragice... Dolângă ucide cu cruzime lupoaicele cu pui mici şi striveşte cu motoraşul său păsările de curte. Adrian, întors din închisoare, îl pândeşte să-l împuşte, dar Dolângă moare în alte circumstanţe străpuns într-o noapte de ferăstrăul motorului de tăiat lemne. Accident? Crimă? Mister. Dolângă fusese implicat mai înainte, el însuşi, într-o crimă rămasă, iarăşi, nedezlegată: uciderea lui Marin Butiseacă, naivul şi imprudentul activist politic trimis în Lăzăreni să colectivizeze satul. Fostul miner este un om simplu, înflăcărat de ideile revoluţiei, hotărât să schimbe numaidecât rânduielile ţărăneşti. Ţăranii îl trag pe sfoară, se fac că-l ascultă şi-şi văd deale lor. Dolângă, care nu vrea să se înscrie în gospodăria colectivă, propagă abstinenţa ca metodă de luptă politică. El umblă noaptea prin sat însoţit de tinerii însuraţi şi organizează petreceri în scopul de a-i împiedica pe ţărani să-şi facă datoria conjugală. Butiseacă nu pricepe aceste manevre şi, când începe să priceapă, este omorât. De către cine?

Acţiunea romanului ia alt curs, regăsindu-l pe infatigabilul intrigant Moise spre care duc, s-a putut constata până acum, toate firele acestei vaste conspiraţii. Fostul învăţător este într-o fază de declin. Gălătioan se debarasează lent de el, oamenii din Pătârlagele şi Câmpuleţ îl ocolesc. Tică procurorul n-a abandonat ideea lui de a afla adevărul, însă Moise nu-i o pradă uşoară. Noua lui victimă este Lilica, fosta soţie a lui Calagherovici, eliminat de Gălătioan cu ajutorul aceluiaşi Moise. O victimă prin seducţie. Lilica acceptă prietenia şi, apoi, căsătoria cu duşmanul fostului ei soţ, şi toată lumea se întreabă, uluită, de ce?! În cartea de acum şi în cea următoare (*Împăratul norilor*) se va da un răspuns, însă răspunsul este tot echivoc. Femeia însăşi explică în mai multe rânduri hotărârea ei, vorbind de ură, de slăbiciunea cărnii, de disperarea omului singur, de frică... Mai târziu (*Împăratul norilor*) aflăm că Lilica păcătuise pe când era încă soţia lui Calagherovici. Moise se folosise de ea pentru a căpăta date compromiţătoare (fictive scrisori din străinătate trimise de duşmanii puterii populare, declaraţii false) despre omul pe care voia să-l *radă*. Fapt sigur este că, după moartea lui Calagherovici, Lilica dă pe faţă legătura cu Moise; aşteaptă un copil şi, după o vreme, dispare în condiţii neclare (aceste *dispariţii* au devenit aproape ritualice în romanele lui D.R. Popescu). Prilej ca ancheta lui Tică Dunărinţu să se intensifice. Apar noi martori (naratori), indivizi care fac ipoteze, aduc probe, dau o versiune a adevărului, însă, ca şi până acum, adevărurile nu concordă. Moise este, bineînţeles, cel dintâi suspect şi declaraţiile lui se contrazic. Lilica dispăruse, se pare, în apele Amireşului împinsă acolo de Moise. Tică, procurorul, ascultă pe toţi (circarul Francisc, Vânturache, Anişoara Caramalis, Ghenadie, Moise) şi nu crede pe nimeni. Incidentul de acum redeschide rana veche (adevărul despre dispariţia învăţătorului Dunărinţu şi despre moartea lui Calagherovici) şi la voluminosul dosar se adaugă probe noi. Unele dialoguri (acelea, de pildă, dintre Francisc şi Moise) sunt însă fără rost şi, în genere, toată discuţia

despre presupusa moarte a Lilicăi este lungă şi fără justificare epică. Cititorul mai este o dată păcălit (alarmă falsă: Lilica nu fusese ucisă, Lilica trăieşte, naşte şi, în romanul ce urmează, are un copil, copilul creşte mare şi e, la rândul lui, răpit sau omorât), dar *păcălirea* şi *suspansul* se prelungesc peste limitele surprizei.

Relaţia dintre Lilica şi Moise, ca proces psihologic, este însă interesantă. D. R. Popescu examinează, în stilul său simbolistic-cazuistic, doi oameni care se urăsc şi, totuşi, se unesc sub puterea simţurilor, se pândesc, se insultă şi se instalează, în cele din urmă, într-o căsnicie infernală. Justificarea femeii care se împreună cu un om pe care îl detestă este dură şi inconcludentă moral: „Ce chichirez avea această puturoasă laşitate a mea în faţa unui criminal care se spunea că pe Horia Dunărinţu îl... şi poate şi pe Calagherovici?... De ce? nu înţelegeam şi-mi venea să urlu de ciudă. Poate pentru că... da, m-am uitat pe sub gene la el, pe furiş, era un ins obosit şi ruşinat şi care nu mai era nici tânăr... Ei, da, Moise nu mai avea neobrăzarea să nu-i pese ca oricărui tânăr că stă sfârşit lângă o muiere goală, suferea ca un câine, avea creţuri între pometi şi sprâncene şi pete de ficat pe dosul palmei... Şi ce câştigase de fusese un ticălos, doar o bucurie scurtă şi pe furiş, într-o cameră de oaspeţi, la căpătâi cu o cupă primită la oină... Dar fusese el o lepră? Ar fi îndrăznit el atunci... de-i făcuse un rău lui Calagherovici să?... Ce-avea el cu Calagherovici, să zici că totul fusese o răzbunare'? Şi cu Horia? Când lumea nu găseşte un răspuns la o boală zice că e cancer, şi la o întrebare, la o viaţă de om, că e vorba de crimă... De ce să-i dau eu cu vaza în cap şi să-i urlu: «Criminalule? Cu ce drept? Îi considerăm buni numai pe cei care ni se supun dorinţelor şi voinţei noastre şi-i distrugem fără milă pe cei care nu se lasă domesticiţi ca nişte oi... Moise a avut curajul să-l înfrunte deschis pe Dunărinţu şi să nu-mi spună nici mie minciuni, că e bine cu Calagherovici... Moise a făcut tot ce-a crezut el că ţine de credinţa lui, are o conştiinţă şi cine are conştiinţă nu e un ins prea simpatic, nu iartă... Ce a câştigat el din ce-a făcut până acuma?».”

Critica stângismului, ca metodă politică în anii dogmatismului, este mai directă în *Ploile de dincolo de vreme*, decât în cărţile anterioare. Gălătioan este un mic satrap local, specialist în *lichidări, raderi*. El împarte oamenii în două categorii: (l) cei care bat coasa şi (2) cei care bat nituri. Acestea sunt singurele categorii pozitive admise. Ceilalţi indivizi sunt, prin chiar condiţia lor, suspecţi şi, deci, vinovaţi. Ca să-l înfunde pe Calagherovici îi fabrică un trecut dubios (legionar, agent de siguranţă), cumpără mărturiile a doi comersanţi vechi (Marconi, Salzbergher) şi, după presiuni dure, Calagherovici sfârşeşte prin *a recunoaşte* (recunoaşterea face parte din cadrul lichidării). Suspecţii sunt duşi la Frumuşica, în deportare, sau să lucreze la Valul de Nisip... Romanul politic, dispersat în tot ciclul *F*, este substanţial şi recurge, ca formă de expresie, fie la parabolă, fie (în cazul de faţă) la comunicarea directă, realistă.

* * *

Unele întâmplări se lămuresc într-o oarecare măsură în *Împăratul norilor* (1976), ultimul roman al ciclului *F*. Adrian, fiul lui Dinache şi fratele Lilicăi, intrase la închisoare pentru că într-o noapte, pe când se întorcea de la o petrecere cu mai mulţi tineri din sat, are loc o încăierare şi, la urmă, unul dintre flăcăi este înjunghiat. Cine este criminalul? Vina cade pe Adrian care n-are curajul să protesteze şi, în consecinţă, stă nevinovat opt ani în detenţie. Dolângă, al cărui fiu participase la cearta tinerilor, pare că a manevrat justiţia şi a înfundat, în chip abil, pe băiatul duşmanului său. Tot Dolângă este indicat ca ucigaşul activistului Butiseacă. Într-o noapte, îl loveşte cu o furcă în cap şi-l aruncă într-o carieră de piatră, lăsând să se înţeleagă că e vorba de un accident. Dar, cum se spune de mai multe ori în roman, „nimic nu e sigur, totul e ca o ceaţă care se îngroaşă“ şi „adevărul nu e unul singur” şi, tot astfel: „dar care e adevărul adevărat cine poate spune?”, „adevărul se pierde”... Aceasta este, cum ştim, tema de

profunzime a prozelor lui D.R. Popescu. În *Împăratul norilor* adevărul pare a ieşi la suprafaţă (dovadă dezlegările de mai sus), dar nu de tot. Enigma esenţială (Horia Dunărinţu) rămâne nedezlegată, deşi apar, şi în legătură cu acest caz, elemente noi pe măsură ce biografia altui personaj, în relaţie strânsă cu cel dinainte, se completează. Este vorba de Moise, figura centrală a romanelor din această serie şi, în mod premeditat, simbolul epocii dogmatice (obsedantul deceniu). Acţiunea din ultimul roman se situează la o oarecare distanţă de timp faţă de cel precedent. În *Ploile de dincolo de vreme* Moise abia se însoară cu Lilica, în *Împăratul norilor* are deja o fiică, Anita, şi fiica a ajuns la vârsta adolescenţei.

Intriga naraţiunii (împărţită în 117 fragmente) se desfăşoară în legătură tocmai cu această adolescentă care-şi judecă aspru tatăl şi, în cele din urmă, dispare (asasinată). Cine este autorul acestei noi şi abominabile crime? Cel dintâi suspect este Francisc, circarul care face să vorbească spiritele celor duşi din lume. Se dezvăluie, acum, şi biografia lui. Magicianul este fiul unei prostituate, creşte într-o casă de toleranţă printre hamali şi gunoieri şi învaţă de mic că nu trebuie să-i fie frică de sine. Ajunge tehnician dentar, dar este fascinat de lumea circului şi face exerciţii de iluzionism. Gurile rele din Câmpuleţ spun că Francisc, instabil sentimental şi refractar faţă de căsătorie, este sadic şi că el ar fi ucis pe fiica lui Moise după ce a sedus-o. Zvonul prinde şi poliţistul voluntar Ghenadie Manoilescu întocmeşte cu râvnă un dosar voluminos. Circarul îşi asumă crima şi este arestat, apoi reneagă totul şi dosarul se redeschide... Bănuielile se opresc, în cele din urmă, asupra lui... Moise, tatăl cu un trecut încărcat. Acesta şi-a pierdut puterea în Câmpuleţ, dar nu şi deprinderile. Gălătioan l-a abandonat (ştim aceste lucruri din cartea anterioară), Lilica — soţia — îl detestă, oamenii care îl cunosc se feresc de el ca de un ciumat. Îl judecă, acum, cu mare severitate copiii săi, Ilarion şi Anita. Ilarion, născut dintr-o legătură veche, crede că labirintul

este în om, şi Moise, tatăl, nu poate ieşi din el. Pe el, fiul, nu-l interesează adevărul, nu are sentimentul complicităţii în istorie şi vrea să trăiască liber, departe de „labirintul de întuneric" în care s-a înfundat tatăl său. „Eu nu visez ca tine să adun mărturii despre un adevăr — spune el lui Tică Dunărinţu — şi nici nu-ţi spun să te laşi păgubaş şi să nu-ţi mai pierzi toată energia şi tinereţea ca să construieşti o utopie pe care o ştii de la început efemeră... Nu eşti singurul, o să-mi spui, trebuie să mai fie şi alţii, fenomenul ce se întâlneşte cel mai des trece întotdeauna aproape nebăgat în seamă. Utopia asta este pentru tine speranţa ce te ţine viu, ea e revoluţia ta. Dar de ce speri tu că a spune adevărul e ceva minunat? Cui, unor aiuriţi, unor mânjiţi, unor nepăsători ca mine? A, mai ai o rezervă: viitorul. Dar dacă el va avea treburile lui? Tu trăieşti acum, bea, du-te la muieri, fii ca mine cu picioarele pe pământ."

Anita, fiica născută dintr-o iubire păcătoasă, vrea să ştie adevărul despre tatăl său şi această curiozitate o va duce la moarte. Moise, tatăl scelerat, surprins într-o situaţie ruşinoasă (închis în birou cu o femeie străină), nu se dă în lături să-şi ucidă fiica. Dar o ucide cu adevărat? Concluziile merg în această direcţie. Francisc crede că Moise şi-a ucis fata ca un Irod care şi-a sacrificat chiar propriul copil ca să fie sigur că omoară pe Cristos (adevărul). Şi mai necruţătoare, în acest proces cu miză morală, este Lilica. Ea se mai justifică în câteva rânduri după ce în romanul precedent dăduse mai multe variante. Stăruitoare este acum ideea că femeia a făcut ceea ce a făcut dintr-o ură adâncă: „Eu m-am supus din calcul, ca o târfă dacă vrei, dar necerându-ţi nimic, nici un ban, ştiind că n-aveai să-mi dai nimic, necerând nimic m-am supus plăcerii tale ca să-mi pot păstra totuşi întreagă ura faţă de tine pentru moartea lui Calagherovici şi greaţa faţă de carnea ta rece ca de şarpe, m-am lăsat în voia ta ca să te pot privi cu dispreţ cum te zbaţi să ai o plăcere şi cum îţi put picioarele şi cum dimineaţa îţi pute gura ca lui Ion Logofet toată ziua... Am înţeles

de ce erai tu puternic, pentru că puteai să-i faci pe alţii şi să mă faci şi pe mine să ne fie frică...” Simbolul femeii care îşi dă trupul duşmanului pentru a se răzbuna îl aflam în *Biblie* şi în tragedia antică. Lilica nu are dimensiunile epice necesare unui simbol tragic, dar cazul ei se remarcă în roman. Fiica lui Dinache este nu numai opera voinţei de răzbunare, este şi jucăria soartei. Ea îl acceptă pe Moise din calcul, dar şi din o slăbiciune pe care raţiunea o detestă. Dispariţia Anitei şi bănuiala că ucigaşul este chiar Moise, părintele infernal, o radicalizează şi-o împing la crimă. Finalul romanului o arată în circumstanţe echivoce: îl omoară pe Moise, împingându-l sub roţile trenului şi bea, apoi, otravă sau este cu premeditare otrăvită?!... Nici crima ei nu este sigură, s-ar putea ca Moise să-şi fi luat singur zilele pentru a scăpa pe această cale de coşmarul din el... O ipoteză, pe lângă atâtea altele, care traversează aceste romane construite în chip programatic pe ideea coruperii adevărului.

Sunt şi alte destine care participă, ca martori sau ca actori, la această tragedie lungă, mocnită. Vechea cunoştinţă, Anişoara Caramalis, reapare şi aflăm acum date noi despre tinereţea ei. Fusese telefonistă într-un oraş ardelenesc, apoi activistă socială şi, în această calitate, cunoscuse pe Gălătioan şi participase, deloc inocentă, la evenimentele din Câmpuleţ. Viaţa ei erotică este o suită de eşecuri. A devenit, acum, bigotă, citeşte cărţile sfinte şi caută mântuirea. Se leagă afectiv de căţeluşa Marga şi căţeluşa este strivită de un camion; adoptă o iepuroaică, numită tot Marga şi, când n-o mai poate ţine în casă, o dă cu durere pentru a fi sacrificată; cunoaşte, în fine, o babă credincioasă care pretinde că a văzut pe Dumnezeu... Baba umblă însoţită de o găină pe nume Marga şi moare fericită. Anişoara este în romanele lui D. R. Popescu un agent de legătură important, ea duce vorba de colo-colo, are intuiţia răului şi, în faza mistică, viziunea ei este apocaliptică. Un personaj de fond ce se ţine minte, Ghenadie Manoilescu, fostul gardian, numit cu o vorbă rea „rahatolog” sau „rahatometru”, s-a

specializat în alcătuirea dosarelor mincinoase. El adună cu o răbdare inumană probele pentru a trimite la moarte pe nevinovatul Francisc. Ştie să *ticluiască* bine dovezile, competenţa lui în a pune în mişcare *mecanismul minciunii* este incontestabilă. Unul dintre naratorii din *Împăratul norilor* numeşte acest fenomen „verişorismul”: frică, mistificaţie, slugărnicie faţă de putere şi cruzime faţă de oamenii mărunţi şi fără relaţii... Ghenadie face parte din categoria morală pe care romanul şi filmul politic din ultimele decenii au impus-o: aceea a *fanaticilor corupţi*. Poetul Ion Logofet face curte lui Gălătioan (omul puterii locale) şi cântă sondele patriei. Prozatorul este neîndurător cu acest personaj, face din el o caricatură a necinstei şi conformismului de speţă joasă. Logofet cumulează prea multe vicii morale pentru a mai rămâne, în ordine epică, verosimil. E lingău, slinos, imoral, profitor... Pe nevasta lui, numită în deriziune Monaclisa şi Osânzeana, o împinge într-o aventură trivială cu şeful pompierilor voluntari din localitate numai pentru că pompierul este rudă cu un om cu influenţă.

În roman este şi un scenariu simbolic care, la sfârşitul acestui ciclu epic întins şi întortocheat, se înţelege mai bine. Am semnalat deja prezenţa câtorva mituri degradate (cum sunt de regulă miturile în romanul modern). În *Împăratul norilor* trimiterile la textele sacre sunt mai frecvente. Prozatorul speculează, de pildă, asemănarea de nume dintre personajul său (malefic) Moise şi Moise din *Vechiul Testament*. Istoria scoaterii din robia egipteană şi a rătăcirii în pustiu este pe larg prezentată, în aşa chip încât cititorul are bănuiala că este o legătură între parabola sacră şi parabola profană pe care o urmăreşte. Care ar putea fi această legătură? Moise, biblicul, moare înainte de a intra în pământul făgăduinţei, iar toţi evreii care cunoscuseră robia egipteană mor în pustiu. Moise, personajul lui D. R. Popescu, este, desigur, un corespondent derizoriu al părintelui spiritual şi al legislatorului biblic. Învăţătorul din Pătârlagele este un apostol al minciunii şi pedeapsa lui este să nu poată ieşi din labirintul (coşmarul) insta-

lat în ființa lui. Neamul lui e blestemat să se stingă și el însuși nu va trece Iordanul, nu va cunoaște, cu alte vorbe, liniștea și iertarea oamenilor. Tică Dunărințu îl lasă să trăiască liber pentru că nu este o pedeapsă mai crudă pentru un individ care a avut puterea și-a exercitat-o în chip abuziv decât să simtă în orice clipă întorcându-se spre el ura și suferința pe care le-a provocat. Moise crede că „lumea e plină de nebunie” și se apără dând vina pe istorie. Însă copiii și soția lui nu-l cred și nu-i acceptă scuza. El însuși a semănat nebunia în lumea din Pătârlagele și Câmpuleț, a fost în chip conștient instrumentul dezordinei și cruzimii și, acum, la bătrânețe, este prizonierul unui labirint murdar. Muntele gunoaielor care crește în Valea Plopilor este semnul acestei istorii impure din care nu poate evada șiretul Moise. El este înfrânt (și aceasta este osânda cea mai grea pe care o primește) în existența intimă, fiind renegat de copii și de femeia cu care împarte patul. „N-ai impresia — îi spune Lilica într-unul din asprele ei rechizitorii — că trăim într-o luntre ciudată care nici nu merge înainte și nici nu pleacă înapoi, se leagănă pe loc între niște maluri negre ca de canal de sub oraș prin care zoaiele și împuțiturile și șobolanii morți par să nici nu mai curgă, atât sunt de la fel zilnic, și fără sfârșit... O luntre cu două persoane, fără lopeți și fără cârme, parcă prinsă într-un vârtej ce-o rotește sau o ține aproape în același loc ca spânzurată de o ancoră... Și cineva ne-a legat unul de altul ca pe niște frați gemeni: stăm de-același buric legați, luntrea fiind casa și buricul ce ne ține în viață pe apa asta de sodă și de pucioasă și grea de-atâta noroi ce o îngroașă...”

La capătul acestor cărți care fac o navetă imprevizibilă între un prezent nesigur și un trecut plin de enigme, putem să vedem mai clar scenariul epic și adâncimea simbolurilor. Este limpede, după felul cum se desfășoară narațiunea, că autorul a scris întâi, un roman (*F*) în care a concentrat un număr de destine și de întâmplări și a revenit, apoi, la ele cu noi amănunte, fără a mai păstra o cronologie strictă. Naratologii numesc acest procedeu

bazat pe reluări succesive, reveniri, acumulări epice, *principiul seriilor deschise* (o bună analiză face, în acest sens, Mioara Apolzan în *Casa ficţiunii*, 1979). În limbaj mai simplu, asta înseamnă că nici o istorie narată nu este închisă şi, în ansamblu, naraţiunea se constituie prin acumulări nesfârşite de mici naraţiuni adiacente. Epicul proliferează în pagină şi autorul nu intervine în text, nu ordonează şi nu judecă faptele. Este vorba de o tehnică narativă şi ea ar putea fi numită *tehnica proliferării dezordonate*, deliberat gândită în acest sens şi, din fericire, infidel aplicată în naraţiune pentru că, altminteri, nu ar exista un sens major al faptelor şi totul s-ar prăbuşi într-o anecdotică măruntă. Principiul este că naratorii nu cunosc decât o parte din adevăr şi punctul lor de vedere este fatalmente subiectiv. Este o primejdie în această înmulţire haotică a celulelor epice (vizibilă în *O bere pentru calul meu* şi, în parte, în *Ploile de dincolo de vreme* şi *Împăratul norilor*), însă, pe spaţii mari, naraţiunea lui D. R. Popescu îşi fixează liniile şi îşi impune temele, simbolurile şi tipologia.

Câteva se repetă. Este, înainte de orice, tema istoriei impure şi a omului ca labirint într-o istorie în care valorile morale se amestecă în aşa măsură încât „toate sunt văzute invers, întâi moartea şi apoi viaţa”. Ideea *lumii pe dos*, veche în literatură, este urmărită într-o lume acut politizată, destructurată social şi debusolată moral. Este, apoi, motivul pândei şi, în legătură cu ea, circulă în cărţile lui D. R. Popescu numeroşi *observatori, spioni, martori mincinoşi ai adevărului*. Unul stă într-un pom, altul umblă pe picioroange, al treilea stă ascuns în ierburi, totdeauna este de faţă un *pândar* care observă şi înregistrează gesturile indivizilor... Impresia este că în spaţiul de la Câmpuleţ şi Pătârlagele domneşte suspiciunea şi guvernează delaţiunea. De aceea, toţi indivizii sunt, potenţial, criminali pentru că nici un comportament nu mai este normal şi nici un semn nu mai este sigur. Romanele lui D. R. Popescu sunt pline de indivizi bizari de felul lui Francisc, circarul, oameni care par nebuni şi, de multe ori, sunt înţelepţi (Don Iliuţă, baba

Sevastiţa, bătrânul Gălătioan, Dimie, Nicanor, Solomon Pexa). Lângă ei se află o altă categorie: fiinţele diabolice şi brutale, micii fanatici corupţi, intriganţii de provincie, profitorii revoluţiei (Celce, Ică, Moise, Gălătioan, Florentina, Dolângă, Brânzaş, Logofet etc.). Unii dintre ei *agonizează* la propriu şi la figurat: Celce nu poate să moară, Moise este un strigoi într-o lume care nu-l primeşte... N-a trecut neobservată repetiţia acestei teme (*tema priveghiului*), prilej pentru a studia tragicul şi grotescul, căci, încă o dată, nici o noţiune nu rămâne pură, moartea (tragicul) suportă agresiunea trivialului şi a mistificaţiei.

Romanele din ciclul *F* formează o întinsă şi substanţială parabolă, cu punctele de vârf în F şi *Vânătoarea regală*. Ea impune în proza noastră un stil, o viziune epică (în care toate valorile şi toate categoriile se amestecă), un mod de a nara şi, cum am spus deja, un spaţiu imaginar inconfundabil.

Augustin BUZURA



Salutat de critică, la apariţia volumului de nuvele De ce *zboară vulturii* (1966), ca un prozator *greoi*, *viguros* şi *grav*, interesat de psihologia izbânzii şi a eşecului în mediile elementare (Valeriu Cristea), Augustin Buzura (n. 1938) se impune prin *Absenţii* (1970) ca unul dintre analiştii cei mai pătrunzători din ultimul deceniu. Cartea, cu o structură epică complexă, a fost pusă în legătură cu tehnica noului roman (Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon), filiaţie discutabilă, pentru că Buzura prezintă mai mult *scriitura unei experienţe* decât *experienţa unei scriituri*. Timpul limitat în care se petrece acţiunea (aproximativ 2 ore şi jumătate) poate trimite la *Ulysse*, însă tema cărţii lui Buzura este alta şi, în genere, mijloacele sale romaneşti n-au un model precis. Notarea senzaţiilor pe care le provoacă angoasa şi revolta aşează *Absenţii* în rândul *jurnalelor* morale, specie răspândită în proza modernă.

Însă jurnalul lui Buzura depăşeşte sfera vieţii subiective, se deschide spre social şi nu evită stările de coşmar. Epicul pătrunde, apoi, în analiză sub forma unor naraţiuni întrerupte la jumătate, reluate şi uitate din nou în momentul de flux al confesiunii. Înregistrând momentele unei *rupturi* în planul psihicului, cu salturi uriaşe de la prezent la imaginile unei copilării traumatizate, de la subiectiv la obiectiv şi de la real la oniric, analiza e coerentă, clară, *plină* aproape pe tot parcursul ei.

Prin neliniştile personajului central, *Absenţii* se apropie mai mult de tipul romanului existenţialist, deşi Buzura nu cultivă interogaţia metafizică şi nici parabola enigmatică. Suspicios, revoltat, *îngreţoşat* de conformism, Mihai Bogdan este un Roquentin care caută o soluţie de salvare în ironie. Tânăr medic psihiatru, el lucrează într-un institut academic de cercetări, şi şeful lui, profesorul Poenaru, îi fură sistematic ideile pentru a le prezenta la numeroasele congrese la care participă. Un furt aproape legal. „Negrii” ştiinţifici caută să descopere soluţii noi, directorul *dă indicaţii*, le procură aparate şi, la urmă, îşi însuşeşte rezultatele cercetării lor. Cei care nu acceptă acest rit feudal sunt eliminaţi fără milă. Mihai Bogdan, după un prim gest de revoltă (va pălmui pe impostorul cinic în timpul unei discuţii), admite formal această vasalitate neavând altă şansă să-şi continue lucrările. Spiritul lui contestatar caută alte forme de manifestare, şi cea mai frecventă este ironia agresivă. Un punct de sprijin este şi prietenia cu doctorul Nicolae, spirit inclement, sarcastic şi acesta. Ironia este forma lor de libertate. Prietenia le dă un echilibru şi-i apără de presiunea exercitată de alţi cercetători, intraţi într-o *ierarhie* a compromisului. În această zonă de libertate şi justiţie pătrunde, totuşi, imperceptibil, suspiciunea şi frica. Mihai Bogdan observă într-o zi că prietenul său Nicolae ascunde ceva, atitudinea lui, în orice caz, s-a schimbat. S-a schimbat, cu adevărat, sau e numai bănuiala unui spirit care, prin exerciţiul îndelungat al negaţiei, nu mai poate distinge binele de rău şi nu mai crede în nimic, nici chiar în el

însuşi?! Îndreptăţită sau nu, îndoiala — sub forma, deocamdată, a *prudenţei* — a pătruns în teritoriul până atunci apărat, pur, al prieteniei. Romanul începe la acest punct de derută şi solitudine pe care lunga introspecţie a doctorului Bogdan nu face decât să le agraveze. Închis într-o cameră mizerabilă, în vecinătatea unui pensionar alcoolic şi limbut, în acompaniamentul unei ploi monotone, el va încerca, în aşteptarea doctorului Nicolae, să pună ordine în lumea lui interioară. *Ordinea* depinde însă de multe lucruri pe care gândirea tăgăduitoare, iritată a eroului nu le poate stăpâni. Întoarcerea în trecut echivalează cu intrarea într-o lume de coşmar. Memoria aduce neîncetat fapte traumatizante — moartea tatălui, nebunia mamei, moartea, apoi, a unei Magdalene în condiţii neclare. La acestea se adaugă, prin alternanţe bruşte de planuri, imagini ale prezentului: trăncăneala bătrânului, dialogul absurd, ionescian, cu nevasta (o bătrână infirmă), încercarea unui alt bătrân bizar de a desfunda pe stradă un canal, apariţia şi dispariţia unei femei în curtea casei din faţă, strigătele isterice ale Mirelei, „posibila borfişoară“ de alături, dialogul personajului, apoi, cu *vedeniile* pe care le fabrică neîncetat imaginaţia lui febrilă. Tema cărţii ar putea fi angoasa aşteptării. Mihai Bogdan *aşteaptă* ca ceva să se petreacă, să-l smulgă din solitudinea rea în care a căzut şi să-i umple timpul gol pe care îl traversează. Aşteaptă pe Nicolae, pe domnul Jules, fostul lui profesor de franceză, un nebun blând care vine să ceară bani pe orele pe care nu le mai predă de mulţi ani, aşteaptă ca vecinii să termine cearta lor insuportabilă, iar bătrânul de pe stradă să desfunde, odată, canalul ce va rămâne dealtfel nedesfundat, aşteaptă, în fine, pe Mirela sau altă femeie, însă judecata lui prevăzătoare îi spune dinainte că nimic nu se va schimba în existenţa lui, chiar dacă cei aşteptaţi vor veni. Toate aceste imagini au, fireşte, o valoare simbolică, sunt — cum s-a observat — semnele imposibilităţii de a ieşi din recluziunea morală proprie. Ascultând confesiunea fără sfârşit şi fără logică a profesorului Matei, psihiatrul gândeşte că

acesta-i „prototipul meu senil”, iar prototipul confirmă, voind să dea o dovadă că ratarea pândeşte pe toţi: „Eu îi sunt cel mai ideal model”. Din incoerenţa discursului său se deduce, dealtfel, că trecuse prin momente dificile, fusese torturat, umilit, un oarecare Varlaam marcase, într-un chip pe care nu-l putem şti, viaţa lui şi, ca şi doctorul Bogdan, profesorul Matei aspiră la un refugiu, la un *loc curat* unde să poată trăi fără umilinţă: „N-am vrut decât un loc curat, cât de mic, dar curat. Un loc unde să mă pot refugia, să mă simt şi eu om... Când ai unde te retrage, se schimbă lucrurile... Am greşit oare căutându-l?”

O casă la ţară ar fi simbolul acestei retrageri. Însă casa este de mulţi ani neterminată şi bătrâna soţie a profesorului, o Ană cu picioarele mai bine înfipte pe pământ, nu mai crede în sfârşitul acestei construcţii. Dacă judecăm lucrurile simbolic, *casa* ar reprezenta ordinea interioară, liniştea la care aspiră şi tânărul psihiatru. Simbolul este rău prevestitor, ca toate celelalte, dealtfel. Mihai Bogdan vrea să repare ceasul ce s-a oprit de mult, să pună, cu alte vorbe, timpul interior în acord cu timpul obiectiv, să găsească un limbaj comun cu lumea dinafară. Încercarea eşuează, *opera* rămâne şi în acest caz neîncheiată. Este de remarcat modul inteligent în care prozatorul creează, prin simboluri din lumea materială, o atmosferă de nelinişte interioară. Este, mai întâi, *distanţa* dintre personaj şi obiecte. Camera este aproape goală, rece, patul vechi dărăpănat, ceasul stricat, pe stradă curge o apă murdară, gălbuie, noroioasă, cerul este jos, pereţii, subţiri, lasă să se strecoare zgomotele de afară. Soneria care se aude din când în când sau numai pare că se aude e semnalul de alarmă care desparte universul închis, lipsit de securitate al eroului, de cel de dincolo de ziduri. *Obiectele* sunt, pe scurt, agresive, *uşa* este o poartă ce dă spre infern (pe o uşă, dealtfel, Mihai Bogdan se crucifică voluntar, şi tot în acea uşă profesorul Matei bate, violent, cu pumnii!), *fereastra* lasă să se întrevadă o privelişte de apocalips, *patul* pare un sicriu.

Sugestia izolării se asociază cu aceea a *timpului*, o altă obsesie a cărţii. Timpul provoacă, mai întâi, teamă prin *încetineala* lui. Timpul se *dilată*, deformează şi agresează prin vidul, imaterialitatea lui: „Un timp imens, absolut gol, pe care, nefiind capabil de altceva, trebuie să-l umplu, să fug de el, să nu-i spun pe nume [...], să găsesc o altă soluţie pentru a umple un timp imposibil, nefiresc de lung, timp al unei lumi manevrate cu încetinitorul de către un operator adormit sau cretin”.

Însă imensitatea, încetineala, golul timpului subiectiv intră în contradicţie cu timpul real, concentrat la câteva ore, în care se desfăşoară introspecţia. Imposibilitatea suprapunerii celor două reprezentări arată, pe acest plan, conflictul tragic în care a intrat personajul, izolat în revolta şi singurătatea lui. Viaţa lui morală se desfăşoară după alt orar şi încercarea de a-l *potrivi* după ritmul vieţii obişnuite nu face decât să mărească decalajul.

Aşteptarea, agresivitatea lucrurilor, sentimentul ieşirii din timp nu sunt decât teme adiacente, obsesii secundare. Tema esenţială a *Absenţilor* este, aş spune, raportul dintre *revoltă* şi *valoare* în existenţa individului. Mihai Bogdan crede, ca eroii lui Camus şi Sartre, că odată cu *revolta* se naşte conştiinţa valorii. Valoarea nu-i, în orice caz, o floare ce creşte în solul conformismului. *Mă revolt, deci sunt*. Când doctorul Nicolae dă semne de adaptare, echilibrul constituit pe raportul dinainte se clatină, şi Mihai Bogdan trece prin criza pe care o cunoaştem. Nicolae mărturisise: „Eu însă [...] m-am decis să-mi sorb ciorba la bufetul de peste drum, adică să-mi întreţin existenţa din moment ce determină conştiinţa...”, ceea ce vrea să spună că el începe să cedeze, că vrea să iasă din *starea de revoltă*. Când acelaşi Nicolae vine, în sfârşit, în camera doctorului Bogdan şi-i confirmă că l-a vizitat pe profesorul Poenaru acasă, a băut cu el şi a făcut conversaţie agreabilă cu soţia lui, suspiciunea se confirmă: acceptând ierarhia existentă în institut, Nicolae este, voit sau nu, pe punctul de a intra în cursa ispitei de a domina. N-a ştiut sau n-a voit să reziste până la

capăt teribilului mecanism. Mihai Bogdan rămâne singur, drapelul negru flutură încă pe catargul lui: „A nu ceda e, se pare, un joc. Un joc umoristico-fantastic, antrenant, scapi de presiune, nu-ţi lasă spaţii pentru gânduri colaterale... E groaznic de greu, însă mă voi distra învingând [...] Nu există să pierd [...] Chiar dacă voi *rămâne* singur, nu se poate... Nobil anestezic... Dar nu se poate... Timpul trebuie umplut cu ceva... A aştepta... Da... Cam asta ar fi... Numai că nu se poate. *Trebuie... Trebuie... Trebuie*".

Revolta continuă, deci, să rămână forma de existenţă a eroului din *Absenţii* şi după trădarea (reală sau închipuită) a prietenului său Nicolae. Însă calea spre revoltă nu-i dreaptă şi nici uşoară. Drama lui Mihai Bogdan provine din faptul că, trăind prea mult în starea de revoltă, se revoltă contra ineficacităţii ei în ordine practică. Inconformismul lui absolut nu clatină ierarhia stabilită în institut. Profesorul Poenaru prosperă, titlurile lui naţionale şi internaţionale se înmulţesc, devine cordial, bate, paternalist, pe umeri pe tinerii ce lucrează pentru el. Adjunctul său, Bălan, mai dotat, dar de o moralitate discutabilă, caută să-i ia locul, folosind mijloacele (intriga, denunţul) pe care Poenaru le-a folosit contra predecesorului său, profesorul Onaca, un savant autentic acela.

Revolta, sugerează Camus, smulge pe om din singurătate; e singura terapeutică eficientă contra absurdului în care trăieşte individul. În *Absenţii* revolta începe prin încercarea personajului de a fugi de sine însuşi ("mereu fugi de ceva"). *Nevoia de a fugi* — cum spune doctorul Bogdan — se asociază cu nevoia de a depăşi condiţia disperării lui violente. *Intoxicat de sine*, el caută un sens şi o organizare interioară. Însă, ca în coşmarurile pe care le trăieşte în somn, *maşina* descompusă nu mai poate fi reconstituită. Introspecţia, rememorarea faptelor din trecut n-au făcut decât să-l aducă din nou în pragul revoltei. Romanul lui Buzura cuprinde spaţiul dintre două momente de explozie în viaţa unui intelectual obsedat de ideea valorii şi a justiţiei morale.

În interiorul acestei scheme, cartea adună fapte din mai multe

domenii şi trece cu uşurinţă de la vis la realitate, renunţând la pasajele explicative. Cititorul este nevoit, astfel, să urmărească îndeaproape textul şi să participe la organizarea unui film fragmentat. O singură clipă de neatenţie, şi cursul relatării e pierdut. Buzura a asimilat inteligent mijloacele epicii moderne şi foloseşte deliberat *confuzia de planuri*, analiza în analiză, stilul direct şi stilul indirect liber, automatismele gândirii, juxtapunerea de dialoguri, pentru a sugera fluxul intermitent, capricios, al unei gândiri rapide, pătrunzătoare şi dezordonate.

* * *

Feţele tăcerii (1974) reprezintă o deschidere spre proza obiectivă şi o penetraţie mai adâncă a *istoriei* în sfera analizei. Pe primul plan trece acum prezentarea a două destine sociale ce ilustrează două feţe posibile ale aceleiaşi istorii crude şi confuze. Autorul este şi aici absent, naraţiunea constituindu-se din trei monologuri ce se întretaie şi se confruntă pe parcursul a 600 de pagini de proză densă, cu ţesătura strânsă, bine bătută. Monologul, la rândul lui, depăşeşte curent spaţiul unei subiectivităţi dilematice, speculative, îmbrăţişează cauze şi fapte străine, lărgind enorm, prin aglomerarea de amănunte din domeniul vieţii sociale, tema iniţială a romanului. *Feţele tăcerii* devine în cele din urmă o pictură socială vastă, apropiată, prin realismul şi aparenta ei lipsă de stil, de literatura ardelenilor. Se desparte, totuşi, de aceasta prin preponderenţa dată *analizei* în raport cu *creaţia*, prin încercuirea epicului cu largi zone eseistice. Personajele lui Buzura au darul speculaţiei, şi confesiunea lor atinge problemele cele mai variate, de la raportul dintre clasa socială şi individ până la chestiuni mai delicate de metafizică. *Creaţia* (epicul) se strecoară dificil prin aceste structuri greoaie şi complexe. Ziaristul Dan Toma, spirit justiţiar, este vizitat de viitorul lui socru, Gheorghe Radu, fost activist de partid mulţi ani în satul Arini. Relaţiile dintre ginere şi socru sunt neprieteneşti. De la logodnica lui, Melania, gazetarul

a aflat că *bătrânul* a fost un instrument al violenţei acelor ani, a comis, chiar, crime. Socrul vine să-i ceară ajutor într-o chestiune delicată: rămas în satul pe care l-a colectivizat, şi-a construit cu greu o casă şi, în ziua când s-o sărbătorească, cineva i-a dat foc. Bănuie pe vechii lui adversari politici, Măgurenii. Romanul începe de la acest punct. Ziaristul Toma ascultă, mai întâi, confesiunea bătrânului activist, apoi, spre a verifica lucrurile, ascultă şi pe bănuitul incendiator, Carol Măgureanu, singurul supravieţuitor dintre fiii lui Măgureanu.

E vorba de două destine, de două justificări sociale, de două, în ultimă instanţă, drame. Activistul dă o versiune a faptelor. A fost, desigur, un dur, dar nici alţii n-au fost mai blânzi cu el ("legea urii, prima lege pe care am învăţat-o"). Violenţa s-a născut din violenţă şi, ca să-i apere pe ţăranii din Arini şi să introducă noile forme sociale în sat, el şi-a riscat de multe ori viaţa. Din povestirile lui iese la iveală o epocă plină de fapte de spaimă. Regiunea era terorizată de o bandă de legionari, condusă de căpitanul Sterian. Banda avea susţinători în sat, şi activistul crede că nici familia Măgureanu nu era străină de aceste acţiuni. El a *distrus*, adevărat, pe Măgureni, dar nu putea face altfel, altfel l-ar fi *distrus* (cum ar fi încercat de multe ori) ei pe el. Romanul oferă astfel o prima *logică* a faptelor, o primă faţă a istoriei. Este ea cea adevărată?

Ziaristul Toma, devenit fără voia lui judecătorul unor evenimente teribile, ascultă şi *cealaltă explicaţie*. Carol Măgureanu s-a salvat stând câţiva ani zidit în casa părintească. A ieşit de acolo bolnav şi, chestionat de Toma, prezintă varianta lui asupra epocii. O versiune tot atât de dură, dar din alt unghi. Măgurenii, deţinători de zapise, ctitori de biserici, luptători patrioţi din tată în fiu, erau de sute de ani în acel sat. Bătrânul Măgureanu a lucrat în mină, a refăcut averea familiei şi şi-a dat copiii (trei băieţi) la şcoală. Autorităţile fac presiuni asupra lui să se înscrie în cooperativa agricolă şi, tocmai când bătrânul se hotărâse şi-şi chemase

fiii acasă (erau studenţi) pentru a-i pune să semneze, brutalitatea, inabilitatea activistului Radu strică totul. Interpretând greşit intenţiile Măgurenilor, Radu îi arestează, îi umileşte, iar când doi dintre tinerii Măgureanu scapă în urma unei încăierări, ei sunt *deja culpabili*. Este începutul unei lungi perioade de umilinţe. Carol, al treilea fiu, descoperit după mulţi ani de recluziune voluntară, este un om sfârşit. Ceilalţi doi Măgureni sunt împuşcaţi de Radu (o versiune) sau se sinucid (o altă interpretare).

Fapt sigur este că această veche familie ţărănească este urmărită şi acum de ura bătrânului activist, scos şi el, în cele din urmă, din funcţia pe care o deţinea. E pensionar într-un sat unde nimeni nu vrea să stea de vorbă cu el, toţi îl urăsc (sau aşa crede el). Dovadă: casa ce a fost distrusă. Însă Carol Măgureanu crede că nimeni nu a dat foc casei, Radu însuşi, pentru a-şi înfunda încă o dată adversarii, şi-ar fi incendiat locuinţa. Şi acest fapt pare verosimil. Bătrânul activist vrea să se întoarcă la oraş, şi casa este singurul lucru ce-l mai ţine legat de sat...

Cartea se încheie cu trei plecări spre oraş: a lui Carol Măgureanu, care merge la doctor, a bătrânului activist, care vrea să se angajeze din nou la fabrică, şi a ziaristului Toma, care şi-a asumat un rol ce-i depăşesc puterile. El însuşi are un destin încărcat, e un tip incomod, mutat dintr-un loc în altul din cauza incapacităţii lui de a accepta neadevărul.

Pornind de la o curajoasă idee, romanul, în multe privinţe profund, cuprinde o analiză inteligentă, pătrunzătoare, a unor destine pe care circumstanţele le-au transformat în victime sau călăi. Remarc modul serios, grav, de a prezenta aceste *feţe* subiective ale istoriei. Bătrânul activist are — încă o dată — o justificare, crede că şi-a făcut datoria, nu-şi poate reproşa nimic. Convingerea lui este că istoria nu glumeşte şi, acţionând orbeşte, respectând ordinele primite, el, măruntul activist, a fost instrumentul unei necesităţi superioare. A luptat pentru o cauză mare, şi erorile lui, dacă sunt, nu trebuie să-i pună în umbră sinceritatea, abnegaţia,

curajul. *Ei*, tinerii care îl judecă (Toma şi Melania), sunt, vor sau nu să recunoască, beneficiarii acestui sacrificiu. Biografia lui socială pare să-l confirme. Fost muncitor topitor, a suportat persecuţiile horthyste şi, trimis pe front, scapă cu greu din mâinile torţionarului Timar. Participă după război la luarea puterii şi, ca activist de raion, încearcă să execute fără ezitare ordinele primite de la şefi. Este un luptător, şi luptătorul nu trebuie să cunoască îndoiala. Un mare ideal scuză, dealtfel, sacrificiile, erorile. Revoluţiile produc uneori şi victime. Când Melania îi reproşează faptul că a încercat să distrugă ordinea milenară a satului, bătrânul activist aduce argumentul progresului, care violentează, distruge totdeauna un sistem vechi de relaţii. Conştiinţa lui este împăcată: „Eu cred că am făcut bine [...]. Am vrut să fac numai bine...” Satul Arini şi-a regăsit, dealtfel, liniştea. Banda lui Sterian a fost distrusă, ţăranii lucrează în cooperativă, Măgureanu însuşi s-a integrat noilor structuri sociale. Acţiunea lui Radu n-a fost, aşadar, inutilă şi, chiar dacă unii îl condamnă, el, bătrânul oştean, nu-şi reneagă trecutul.

Victimele lui cred însă că Radu a provocat răul, a silit prin brutalitatea, lipsa lui de omenie pe mulţi să ia calea aventurii şi să-şi distrugă viaţa. A instaurat violenţa în viaţa satului fără ca ea să fie necesară şi a comis fapte detestabile în numele unei idei înalte. Măgurenii nu erau adversari ai transformărilor, ezitarea lor putea fi înţeleasă şi, cu puţin tact, trecerea ţăranilor din Arini la noile forme sociale s-ar fi desfăşurat fără umilinţe şi vărsare de sânge. Radu n-ar fi, aşadar, numai executorul orb, ci şi *iniţiatorul* răului. Nu epoca, istoria, mecanismul social ar fi de vină, sau nu ele în primul rând, ci atitudinea incalificabilă a omului care, având în mână forţa, n-a mai respectat nici o lege. El şi-a creat adversari pentru a-şi justifica violenţa, a *culpabilizat* un sat întreg pentru a-şi dovedi abnegaţia şi curajul. În versiunea lui Carol Măgureanu, Radu n-are nici o justificare morală.

Descrierea acestor evenimente este făcută cu un realism necru-

ţător şi, aş spune, nepărtinitor. Prozatorul nu-i dă dreptate lui Radu, nu-i dă nici lui Carol (deşi are o evidentă simpatie pentru acesta), caută doar să înţeleagă logica unui mecanism teribil. Personajele lui nu sunt nici negative, nici pozitive, sunt doar (ca şi la D. R. Popescu) culpabilizate de istorie. Romancierul încearcă să depăşească astfel maniheismul prozei mai vechi pe teme similare. Radu şi Carol sunt două ipostaze ale aceleiaşi epoci, şi inteligenţa prozatorului este să nu caricaturizeze, pentru a-şi facilita demonstraţia, unul sau altul din elementele ecuaţiei. Acolo unde, totuşi, câteva accente apar (în relatările lui Radu), stilul naraţiunii se clatină şi înţelesul se întunecă. Într-un roman ce pleacă de la premisa că istoria nu este bună sau rea şi că doar acţiunile indivizilor o pot colora într-un sens sau altul (mi se pare a citi printre rândurile cărţii şi această idee), condiţia, pentru ca dovada să fie făcută, este ca personajele să aibă o coerenţă, o *logică* şi chiar o *puritate* (există şi o puritate a violenţei), altfel naraţiunea ia alt sens, limbile se încurcă, tragedia devine satiră. Dacă Radu ar fi un scelerat, iar Măgureanu un mic reacţionar rural, lupta dintre ei şi-ar pierde orice gravitate şi înţeles mai profund.

Pe trupul acestui imens cetaceu epic trăiesc şi alte vieţuitoare care dau culoare relatării şi întăresc realismul ei. Avem în vedere numeroasele *povestiri* care opresc din loc în loc cursul monologului şi relatează întâmplări petrecute în sat sau în alta parte. Ele sugerează atmosfera epocii şi luminează biografia personajelor centrale, îndulcesc totodată ariditatea şi monotonia analizei (inevitabile după un număr de pagini). Scenele de război sunt foarte sugestive. Altele privesc viaţa ţăranilor din Arini. Nişte femei plictisite şi neruşinate organizează, în absenţa bărbaţilor, chiolhanuri monstruoase ce se sfârşesc în chip tragic. Un bătrân cu mintea slabă pretinde ca are *viziuni*, se urcă pe un munte şi propovăduieşte apocalipsuri. Zvonul că pe fereastra unei biserici a apărut figura Maicii Domnului pune în mişcare o mulţime imensă de handicapaţi, intraţi, toţi, într-o stare de demenţă colectivă. Unui

şef de raion, Coza, îi plac plăcintele şi fastul, şi subalternul lui, Radu, mobilizează forţele întregului sat pentru a le satisface. Gardurile sunt văruite, doi salcâmi sunt transportaţi în jurul scenei, un funcţionar local este însărcinat să creeze bună dispoziţie printre ţăranii spectatori etc. Un popă inteligent şi muieratic, Mitrea, scrie cuvântările şefilor locali, inclusiv pe acelea îndreptate împotriva bisericii şi a misticismului. Când nu mai poate face faţă, preotul apelează la Carol Măgureanu, prizonierul. Solicitat de Radu, jurnalistul face o vizită procurorului Ursu, fost coleg de şcoală, şi, împreună cu Anca, ţiitoarea celui din urmă, participă la o şedinţă atroce de libaţiuni. *Whisky*-ul este vărsat într-un lighean şi, în patru labe, cei trei ling câineşte, cu pauze de mari hămăituri, băutura. Ursu este un Radu mai abil şi mai bine plasat. În locul violenţei, el foloseşte arma compromisului: aranjamentul. Bea *scotch* cu varză acră şi dispreţuieşte pe toţi ceilalţi pentru că se crede puternic. Rătăcit într-o mină părăsită, firea lui se trădează, e fricos şi laş, trage cu puşca în şobolani şi e gata să-i cedeze lui Toma logodnica numai ca să scape. Un birocrat sângeros, Brainea, măsoară ataşamentul indivizilor după numărul *duşmanilor* pe care îi descoperă etc. Faptele se petrec cu 20 de ani în urmă şi, rememorându-le, Radu îşi pregăteşte indirect apărarea: el însuşi a suportat rigorile unui mecanism şi a fost împins de circumstanţe să acţioneze altfel, poate, decât ar fi dorit.

Există în *Feţele tăcerii* şi un al treilea monolog şi, implicit, un al treilea personaj central. În termenii fabulei pe care ne-o propune Augustin Buzura, el ar ilustra, lângă celelalte două (cel ce exercită puterea şi cel ce o suportă), tipul *judecătorului*. E vorba de Dan Toma, spirit contestatar, din familia morală a doctorului Bogdan din *Absenţii*. Problematica întâlnită acolo este reluată, aproape în acelaşi stil narativ, în noul roman. Dan Toma trece printr-o lungă criză de conştiinţă, şi criza nu se încheie odată cu ultima scenă a cărţii. E un revoltat cu sentimentul ratării. Critica a găsit neinteresant acest personaj, excesiv dilematic şi cazuist

prea orgolios. Faptul, literar vorbind, se poate discuta, ce este sigur e rolul lui hotărâtor în simbolistica romanului. Toma nu-i propriu-zis un personaj constituit, determinabil, e doar expresia unei *stări de revoltă*. „Sufăr — spune el într-un loc — de suferit, sufăr în sine, eu sunt suferinţa pură.” Suferinţa lui este determinată de o exagerată luciditate repliată asupra ei însăşi. Ziaristul se autoanalizează cu o plăcere plină de asprime. Nu e dealtfel singurul în această carte în care personajele trec printr-un fel de *complex al lucidităţii*. „Nu mai pot, mă sufocă propriile-mi gânduri, luciditatea...” mărturiseşte Melania. „Îmi pierdeam porcăria de luciditate”, zice foarte lucidul Carol Măgureanu. Anca, femeia bovarică şi ispititoare ce trăieşte în casa lui Ursu, este şi ea o hiperlucidă, judecă cu agerime existenţa ei şi a celorlalţi. Toma, mai mult decât toţi, şi-a făcut din speculaţie un mod de existenţă şi din *adevăr* tema vieţii lui. Libertatea lui interioară e împrejmuită de trei stânci pe care trebuie să le prăvale şi să le ridice fără întrerupere: *luciditate*, *adevăr*, *laşitate*. Despre aceste noţiuni discută cu Melania, Radu, Carol Măgureanu, Anca şi discută, mai ales, cu sine însuşi într-o confesiune tulbure, istovitoare, întinsă pe mai bine de două sute de pagini. Din ea deducem că tânărul intelectual, obsedat de idei (“sunt cherchelit de idei”), caută o certitudine, *un drum*, un echilibru, şi voinţa lui aproape maladivă de adevăr îl pune mereu în contradicţie cu şefii, logodnica, socrul, prietenii. Împrejurările îl silesc să devină dintr-un căutător de adevăr un judecător al adevărului. Acceptă rolul din dorinţa de a se înţelege pe sine. Inutil, neputând determina adevărul *lui*, nu poate arbitra nici adevărul *altora*. Ascultând confesiunile lui Carol, Dan Toma strigă dostoievskian: „Opreşte-te, nu sunt demn de durerea ta, nu sunt demn să-mi împărtăşeşti suferinţa.” *Judecătorul* devine un *intrus* într-o tragedie străină.

Scena finală (foarte sugestivă) ni-l arată pe ziarist coborând din autobuzul ce duce pe cei doi „siamezi afectivi” spre oraş. Radu şi Carol sunt singurii care mai pot înţelege limbajul dramei lor,

ziaristul (*intrusul, judecătorul* paralizat de nesiguranţa, neliniştea interioară) rămâne în drum, neştiind încotro s-o apuce.

O structură asemănătoare are şi Carol, care aduce, în varianta neliniştii existenţialiste, nuanţa *trăirii* materiale a suferinţei. Afinităţile spirituale cu Dan Toma sunt vizibile şi, de la un punct, monologurile lor se confundă. Carol este un Toma pus în condiţii de recluziune. Revolta lui nu se exprimă social, se dizolvă în speculaţie şi, luminată de sentimentul morţii, ia în cele din urmă forma unei detaşări amare. Libertatea de gândire este şi orgoliul, demnitatea lui. A crede este a cerceta, dar raţionalizarea exagerată îl împiedică să acţioneze: „Nu pot crede fără să cercetez, să mă întreb. Şi apoi îmi place să gândesc liber, să mă simt liber, chiar dacă n-am suflu să ies din curtea asta." Acest mic moralist sartrian nu are curajul de a trăi până la capăt orgoliul libertăţii sale. Nu se sinucide, se încăpăţânează să trăiască din indiferenţă: „Sunt însă laş, mi-e frică, n-am fost niciodată omul acţiunii. Mereu îmi găsesc câte-o salvare, întotdeauna din cauza raţionamentelor n-am putut trece la concret."

În comparaţie cu Dan Toma, Carol are avantajul (sau dezavantajul) de a fi trăit o experienţă teribilă. Drumul spre adevăr trece, în cazul lui, prin deşertul unei îndelungi şi mizerabile recluziuni. Iată de ce neliniştile lui par mai autentice, sunt *acoperite* de propria-i condiţie. Monologul lui prefigurează, în fond, o metaforă a *fricii* şi a *aşteptării*. Logica lui dilată, faptele ies din volumele lor normale, disperarea şi revolta capătă o grea corporalitate.

Solidul roman al lui Buzura are mai multe rânduri de simboluri, şi frazele care se strâng în jurul ideii de bază ca cercurile într-un copac le diversifică şi le asociază altele noi, greu de controlat. Cu aceasta ajungem din nou la structura cărţii şi la obiecţia ce se poate aduce stilului său de a nara. Structura este, încă o dată, complexă şi dificilă, *demersul* se prelungeşte, mai ales în prima parte, peste necesităţile reale ale temei. *Creaţia* este uneori sufo-

cată de vorbe ce nuanţează, detaliază, subliniază ceea ce a fost deja exprimat, subliniat, nuanţat. Există în proza lui Buzura *o tehnică a anvelopei*. Ideea este înfăşurată în mai multe rânduri de fapte ce protejează şi obscurizează în acelaşi timp. Dificultatea vine la el dintr-un fel de fervoare a adevărului, din dorinţa de a epuiza, cu riscul monotoniei, repetiţiei, o observaţie. Scriind propoziţii foarte ascuţite despre o epocă, el simte nevoia să echilibreze textul, să introducă personaje compensatoare (locotenentul Luţă), fără un rol precis în carte şi, mai ales, fără identitate literară. Riscul este ca *adevărul* să fie acoperit de nuanţele lui. Impresia apare în primele capitole ale cărţii şi, mai târziu, în dialogul dintre Carol şi Toma, lung şi fără idei noi. Se produce o acumulare care dezechilibrează un roman scris cu o conştiinţă exemplară de un prozator care ia în serios realismul.

* * *

În *Orgolii* (1977), Augustin Buzura revine într-o oarecare măsură la formula epică din *Absenţii*, fără să părăsească propriu-zis realismul social (deschis spre *cronică* şi studiul *destinelor*) din *Feţele tăcerii*. O concentrare şi o fragmentare, acum, a reconstituirii istoriei, şi reluarea, cu o documentaţie epică nouă, a unei vechi ecuaţii morale: relaţia dintre *revoltă* şi *valoarea* individului. În primul roman, istoria era văzută într-o unică oglindă (conştiinţa personajului-narator). În cel de-al doilea există trei conştiinţe valorizante, între care una (judecătorul propriu-zis, ziaristul Toma) declară că nu le înţelege pe cele dintâi. Sugestia este că istoria amestecă nuanţele, subiectivitatea întunecă obiectivitatea cronicii. În *Orgolii* procedeul se repetă (aceleaşi evenimente văzute de agresor, Redman, şi de victimă, medicul Cristian), însă, întrucât romanul vorbeşte şi de fapte din actualitatea imediată, numărul oglinzilor receptoare creşte şi judecata morală se complică. Ce câştigă romanul prin această multiplicare a perspectivelor epice şi restrângere, în acelaşi timp, a spaţiului tematic? Un prim câştig

este că analiza (speculaţia morală) se sprijină pe o mai mare densitate de fapte şi faptele epice au acum o idee (şi un simbol) mai limpede în spatele lor. Aglomerarea de detalii din *Feţele tăcerii* a dispărut şi, eliberate de strânsoarea determinărilor multiple, simbolurile acestei literaturi solide şi grave se văd mai bine într-un număr mai restrâns de pagini.

Augustin Buzura este, nu mai încape vorbă, un excelent prozator moralist, şi temele lui privilegiate sunt *adevărul* şi *rădăcinile erorii*. Se apropie, prin aceasta, de alţi prozatori de azi, dar se diferenţiază de ei prin decizia opţiunii şi hotărârea de a merge până la capăt pe firul unei idei. Nu este, dealtfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeaşi epocă socială şi au, în genere, în studiu aceleaşi probleme morale. Profesorul Cristian este un Carol Măgureanu ajuns la lumină sau un doctor Bogdan cu o experienţă mai dură în spate şi în alt cerc al revoltei. *Orgolii* studiază mai metodic acest sentiment şi grupează, totodată, în jurul unui destin (savantul chirurg Cristian), un număr suficient de documente de viaţă pentru a ne da seama de moravurile unei epoci. Orgoliul doctorului Cristian este, desigur, orgoliul adevărului. Cancerul, a cărui etiologie vrea s-o descopere, poate fi interpretat şi ca o alegorie a răului social. Destinul profesorului este suma celor 118 eşecuri de a determina citostaticul. Eşecul repetat şi încăpăţânarea (orgoliul) de a-l depăşi. Asta dacă citim textul ca o reţea de simboluri. Alegorie sau nu, răul este adânc şi afectează relaţiile dintre indivizi, modifică traiectoria destinelor, separă generaţiile. Fiind vorba de mediul universitar şi de lupta pentru putere (cu un obiectiv, totuşi, modest: obţinerea investiturii de rector!), romanul lui Buzura poate fi citit (şi a fost citit astfel) ca un roman de moravuri. *Orgolii* este însă, înainte de orice, romanul unei conştiinţe în luptă cu limitele ştiinţei. Şi, pentru că Augustin Buzura este un prozator serios, el lărgeşte sfera acestei idei în zona morală şi face din drama doctorului Cristian o temă mai vastă de analiză a raporturilor dintre individ şi mecanismul istoriei.

Schema naraţiunii este simplă şi repetă, într-o oarecare măsură, pe aceea din romanele anterioare. Un om eminent în profesiune şi de o mare libertate de spirit suportă, pe nedrept, o detenţiune. Eliberat, îşi găseşte echilibrul în muncă, ambiţia lui fiind să descopere cauzalitatea şi remediul unei boli grave. Reputat chirurg şi cercetător, om de o anumită asprime morală, el răneşte multe vanităţi şi, reunite, vanităţile şi incompetenţele tind să-l îndepărteze din laborator şi să-l compromită ca profesor. Contestaţia îi vine şi din partea fiului, Andrei, tânăr inteligent, incapabil de a accepta compromisul şi de a justifica eroarea. Până aici romanul nu spune lucruri cu totul noi, proza românească din ultimul deceniu a tratat deseori conflictul dintre părinţi şi copii şi n-a evitat să vorbească despre coaliţia spiritelor conformiste împotriva libertăţii de gândire.

Romanul devine original şi substanţial când tema morală se deschide spre tema socială, cu alte cuvinte: când *orgoliul* individual întâlneşte obstacolul istoriei. Buzura şi-a făcut o specialitate şi un stil în a studia astfel de determinări profunde şi, la exemplele dinainte, *Orgolii* adaugă cazul unui intelectual care pune o pasiune egală în a descoperi adevărul în ştiinţă şi în viaţa socială. Tânăr, Cristian (numit de prieteni şi Cris) fusese un adversar al dictaturii fasciste şi trecuse prin lagărul de la Târgu-Jiu. În anii socialismului este băgat la închisoare pentru că (acesta este cel puţin motivul aparent), respectând etica profesională, dăduse îngrijiri medicale unui necunoscut care se dovedeşte mai târziu a fi membrul unei bande de terorişti. Medicul îşi crease însă, prin comportamentul său inflexibil, mulţi adversari, printre care unii în rândurile aparatului de represiune. Înfruntând pe unul, Varlaam, fost măcelar şi boxer, acesta îi promite o sancţiune severă, şi sancţiunea nu întârzie să vină.

Toate acestea le aflăm din mai multe confesiuni fragmentate, căci, potrivit modului său de a scrie, Buzura nu relatează o singură istorie, ci mai multe, în interdependenţa şi incoerenţa lor.

Procesul istoriei începe în carte în clipa în care, după mulţi ani de la eveniment, reapare în viaţa profesorului Cristian un personaj care jucase un rol funest: Redman. Situaţia din *Feţele tăcerii* se repetă. Redman, fost procuror, corespunde, în lanţul simbolurilor sociale, lui Radu. Ca şi acela, Redman justifică delaţiunea, laşitatea personală prin circumstanţele epocii. Prieten cu Cristian, juristul n-a ezitat să mistifice adevărul şi să-şi dea prietenul (din frică, din perversiune morală?) pe mâna lui Brainea şi Varlaam, nişte scelераţi locali (numele lor apar şi în *Absenţii* şi în *Feţele tăcerii*). Internarea numitului Redman în clinica profesorului Cristian redeşteaptă acest trecut dramatic, cu multe puncte obscure. Cristian vrea o confirmare a suspiciunii sale şi o obţine de la bătrânul său adversar, aflat acum într-o situaţie disperată. Însă adevărul nu este, nici după atâta vreme, limpede. Redman face mai multe confesiuni, şi de fiecare dată spune alte lucruri. La rădăcina suferinţei lui Cristian ar fi, zice el faţă de Andrei, orgoliul nemăsurat al medicului şi dorinţa lui barbară de ascensiune. Mândria absurdă l-a dus în puşcărie şi modul lui imposibil de a fi ca om social i-a agravat situaţia faţă de autorităţi. El, Redman, aflat între două forţe ce se respingeau (Cristian şi Varlaam), a căutat să-şi ajute prietenul, dar s-a izbit de încăpăţânarea lui şi, neavând încotro, a sprijinit pe acuzatori. Fiul este pe punctul de a crede şi-i contestă tatălui tocmai ceea ce acesta are mai pregnant: iubirea de adevăr. Tatăl relatează încă o dată faptele şi, din ele, se vede că doctorul Cristian a trecut prin situaţiile cele mai umilitoare şi n-a cedat. Orgoliul a fost şi a rămas libertatea lui interioară. Redman l-a denunţat ca să-i ia soţia, pe Stela (mama lui Andrei), cu care fusese logodit mai înainte. Însă femeia s-a purtat cu demnitate şi şi-a aşteptat soţul. Varlaam era un fanatic corupt, specializat în diversiuni şi asasinate morale.

Paginile care reconstituie viaţa de detenţiune au o extraordinară forţă epică. Buzura descrie, la modul lui meticulos, greoi, scene-limită în confruntarea dintre Cristian (victima orgolioasă)

şi Varlaam (sceleratul care descoperă cu uimire că violenţa nu poate totul). Sugestia romanului este, în acest plan, cât se poate de profundă: lupta pentru adevăr este o luptă pentru supravieţuire. Etica *orgoliului* este o etică a libertăţii. Cristian nu acceptă înfrângerea şi detestă „generaţia lui Aş fi putut dacă“. „Sunt un om liber”, zice el, şi răul cel mai grav al secolului îi pare a fi pervertirea ideilor. El are faţă de fiul său un sentiment de vinovăţie, dar vinovăţia nu vine din trecutul său, ci dintr-o pedagogie greşită a tatălui faţă de fiu: l-a ţinut prea mult timp departe de dialectica aspră a vieţii şi n-a sădit în el convingerea că adevărurile şi erorile unei generaţii nu sunt izolate. Fiul intră, la rândul lui, în conflict cu „guriştii” (demagogii din şedinţe) şi contestă pe faţă pe profesorul Codreanu, un carierist primejdios din cauza abilităţii lui.

Adus în actualitate, romanul se diversifică. Mişcarea personajelor (Cristian şi colaboratorii săi, Andrei, spiritele academice în luptă pentru postul de rector etc.) este o dată prezentată direct, la modul realistic impersonal, şi, a doua oară, prin relatările unui informator agramat. Procedeul este ingenios şi, trecute încă o dată pe scara de serviciu, faptele epice dau impresia (ceea ce prozatorul a dorit, negreşit) de mizerie morală desăvârşită. Cabala contra savantului Cristian cultivă pasiuni joase în lumea aristocraţiei universitare. Romanul putea fi mai colorat şi mai profund aici, ca şi în descrierea unei relaţii mai subtile: dragostea dintre profesorul Cristian şi mai tânăra lui colaboratoare, Vera. Scenele de intimitate nu-i reuşesc lui Augustin Buzura, observator, prin excelenţă, al proceselor sociale grave. În *Orgolii* sentimentul acesta delicat nu-i, în orice caz, suficient justificat epic. Când o femeie îndrăgostită dă în fapt de noapte telefon unui bărbat pe care îl stimează şi-i zice: „Lua-te-ar mama dracului, trăsni-te-ar, încuiat ce eşti!”, formula de adresare dezvăluie nu o intimitate, ci o absurdă grosolănie.

Rememorarea aventurii tinereşti dintre Cristian şi Cristina Fărcaşiu (o Caty Zănoagă cu gusturi rousseauiste) este, în schimb,

admirabilă. În moartea bătrânei femei păduratice (prin devorarea ei de către fiarele pe care le îmblânzise) se poate citi un simbol, încă un simbol în acest puternic roman realist.

În *Orgolii* eşuează multe destine, şi *istoria* este forma fragilă (ultima formă) de care ele se agaţă. A reînvia trecutul este a prelungi sfârşitul. În nişte substanţiale pagini finale, Cristian se gândeşte la eşecurile sale şi la moarte, dar suma eşecurilor nu-i justifică gândul dispariţiei. Ce este foarte profund în romanul lui Buzura este meditaţia socială şi morală. Fără fineţea paradoxului, prozatorul spune lucruri fundamentale despre complicaţiile lumii noastre. Propoziţiile sale încete, nemuzicale, poartă ca nişte camioane grele o mare încărcătură afectivă şi dau roată unor idei grave. Una dintre ele străbate şi în titlul romanului: orgoliul ca premisă a adevărului. Adevărul trăieşte în starea de revoltă, a individului, iar revolta spirituală are nevoie, pentru a se dezvolta, de o democraţie socială. Eroul lui Buzura înţelege că orgoliul său poate mult, dar nu poate totul. O forţă dinafara lui îl condiţionează: „Dar cât pot eu? Ce folos că le cunosc suferinţa, că diagnostichez o maladie, că văd cauze, când de multe ori nu pot schimba nimic, când cunoaşterea nu-mi foloseşte nici chiar mie? Am încercat să mă salvez singur, trebuia să verific şi această posibilitate. Dar... am aflat ceea ce ştiam dinainte: salvându-te singur, nu eşti salvat şi nu poţi fi. Cum să găseşti un echilibru? Cum să mai poţi sparge toate barierele de protecţie, toate zidurile cu care se înconjoară fiece om? Mulţi nu au tăria să rişte, să nu le pese sau să o ia de la capăt, şi atunci preferă să se menţină pe poziţie, neştiind că abia aşa pierd."

* * *

Se poate observa că de la un roman la altul prozatorul extinde câmpul de observaţie, încercând să cuprindă tot spaţiul vieţii sociale postbelice. *Absenţii* şi *Orgolii* analizează cu predilecţie moravurile lumii academice, *Feţele tăcerii* studiază tema violenţei,

culpabilităţii şi a alienării (tema, în fond, esenţială a literaturii sale şi a generaţiei din care face parte) în lumea ţărănească, *Vocile nopţii* (1980) este un roman despre noua generaţie de muncitori şi despre relaţiile dintre clasele politice în societatea postbelică. *Clasă* este impropriu spus. Clasele sociale tradiţionale au dispărut, au apărut *categoriile* şi ele sunt, de regulă, formate de grupuri centrifuge, cu mentalităţi, psihologii, interese care se ciocnesc şi produc (cum e cazul în *Vocile nopţii*) tensiuni, drame necunoscute de proza tradiţională. Buzura este mai ales prozatorul acestor categorii sociale în formare, cu treceri rapide de la un cod de existenţă la altul. *Căminul* în care locuiesc personajele din *Vocile nopţii* este un topos cu valoare simbolică. Sunt aici adunaţi tineri veniţi de peste tot, unii trecuţi deja prin puşcărie, alţii abia despărţiţi de sat, dar nu şi de mentalităţile lui.

Ştefan Pintea (personajul central), fiul unui miner care locuieşte în mediul rural, părăseşte facultatea pentru că nu se mai înţelege pe sine şi nu-şi mai acceptă profesorii şi colegii, oameni dispuşi să încheie, oricând şi oricum, un compromis cu ideile. El caută adevărul, caută o morală, vrea o certitudine, sentimentul că trăieşte în derivă îl exasperează. Este eterna obsesie a personajelor lui Buzura, e tema meditaţiei lui morale. Ştefan Pintea reia, în condiţiile şi cu datele sale existenţiale, drama doctorului Mihai Bogdan din *Absenţii*, a ziaristului Dan Toma (*Feţele tăcerii*) şi a profesorului Cristian din *Orgolii*. O familie de spirite (o familie, în primul rând, morală) care nu acceptă compromisul (păcatul capital) în sfera socială şi morală. Ei nu trăiesc în afara păcatului, dar încearcă să-l stăpânească prin conştiinţă şi nu-l acceptă ca model de existenţă. De aceea se judecă aspru pe ei înşişi şi judecă, intransigent, pe indivizii care se folosesc de putere pentru a manipula conştiinţele. Ştefan Pintea are o vie senzaţie de vid, de inconsistenţă şi de zădărnicie. Romanul se deschide cu descrierea unui vis şi visul repetă la infinit aceeaşi imagine: „..o roată de moară suspendată deasupra unui pârâu sec, învârtindu-se în gol,

continuu, lent”. E unul din simbolurile unei conştiinţe în stare de criză. Tânărul care trece prin acest coşmar s-a înstrăinat de familie, a fugit de Dana, colega de facultate de care era îndrăgostit, pentru că tânăra femeie aşteaptă mereu vorbe frumoase şi promisiuni de viaţă comodă, părăseşte, în fine, mediul universitar deoarece i se pare impur, vrea să ia totul de la capăt, de jos de tot, refăcând astfel drumul tatălui. Naraţiunea nu este liniară şi nu urmează un fir epic previzibil, ci fluxul unei memorii în care se suprapun faptele fragmentate, haotice ale trecutului şi întâmplările dezordonate ale prezentului. Un mod de a marca în care introspecţia şi reflecţia (disertaţia morală şi socială) se combină cu alte forme epice într-un roman masiv şi profund.

Buzura nu are o preocupare specială pentru tehnica romanescă (după cum se vede şi din eseurile sale — *Bloc-notes*), considerând în chip just că esenţial este să spui adevărul despre condiţia omului prin mijloacele care convin artistului: „A căuta şi a spune adevărul [...], a-l repeta cu încăpăţânare, la nesfârşit, până va fi auzit şi înţeles, a depune mărturie despre un timp şi un spaţiu cu mijloacele artistice adecvate, la înălţimea performanţelor epocii, a fi vocea şi gândul oamenilor este o obligaţie de onoare [...], cărţile adevărate, sincere nu sunt decât un drum împotriva singurătăţii, durerii, agresivităţii şi ignoranţei (*Bloc-notes*, 1981). Prozatorul nu stă, totuşi, departe de preocupările naraţiunii moderne, dovadă structura şi limbajul *Absenţilor* (concentrarea timpului epic, multiplicarea vocilor narative, renunţarea la cronologia romanului realist tradiţional, introducerea masivă a eseului) şi alternanţa, în cărţile ulterioare, între stilul auctorial şi monologul interior. În *Vocile nopţii* eroul (Ştefan Pintea) apare închis într-un cerc de probleme şi tot astfel părăseşte şi paginile romanului. În prima pagină, abia ieşit dintr-un coşmar, el întreabă: „Unde sunt? Ce se întâmplă cu mine?”, iar ultimul rând al romanului cuprinde tot o interogaţie: „Ce fel de fiinţe suntem noi dacă renunţăm atât de uşor până şi la viaţă?”.... Sugestia este că cer-

cul rămâne închis, eroul n-a putut sau n-a voit să iasă din el, conştiinţa n-a reuşit să găsească calea adevărului sau a găsit-o, în planul speculaţiei, dar viaţa nu se grăbeşte să i-o confirme.

În termenii romanului asta se traduce prin imposibilitatea personajului de a-şi dovedi nevinovăţia, după ce pe aproape 500 de pagini el încercase să afle vina de care este suspectat. Materia epică a romanului este ordonată în funcţie de această dilemă a spiritului justiţiar, propriu unui tânăr intelectual ieşit din mediul său şi intrat, din raţiuni niciodată lămurite până la capăt, într-o lume cu legi dure. Pedagogie socială autoimpusă? Voinţă de purificare? Sfidarea juvenilă a convenţiilor? Revoltă şi umilinţă dostoievskiană într-o lume în care procesele de conştiinţă şi dilemele morale află, de regulă, alte forme de ispăşire?! Complexitatea şi ambiguitatea eroului constituie un teren prielnic pentru suspiciune. Ştefan Pintea este convocat, în primele pagini ale cărţii, la miliţie şi abilul locotenent Veza, adept al metodei psihologice de anchetă, îi dă de înţeles că a săvârşit o faptă gravă fără a-i spune despre ce este vorba. Metoda constă în a pune prezumtivul vinovat în situaţia de a recunoaşte, în urma unui dialog bine condus, abaterea de la lege. Procedeul nu dă rezultate în cazul Ştefan Pintea şi anchetatorul oferă suspectului un timp de gândire. E timpul necesar rememorării unei istorii încurcate şi a reconstituirii biografiei personajului. Deschidere cunoscută în romanul modern, folosită des şi în arta cinematografică. Tehnica se complică, în cazul prozei lui Buzura, prin frecventa schimbare de planuri temporale şi spaţiale, ruperi de nivel şi penetraţia eseului în monolog. Sunt, apoi, numeroase fapte epice adiacente (mici istorii, portrete, parabole, referiri la personaje din romanele anterioare) care întăresc ideea de autenticitate a operei, lăsând cititorului impresia că e vorba nu de o pură ficţiune, ci de un număr de documente de existenţă strânse într-un dosar voluminos.

Impresia este, la lectură, de masivitate, de adevăr, de intuiţie justă a psihologiei sociale şi de sensibilitate remarcabilă faţă de

destinul unei colectivităţi umane. Cele mai bune pagini de pictură socială şi de analiză a ceea ce critica veche numea „sufletul colectiv” sunt acelea despre noua generaţie de muncitori, fragmente dintr-un roman social de anvergură. Stelică Goran, Vişan, Neluţu Ufederistul, Dumitru Şpan zis Linguriţă, Gelu Neamţu, Droangă, Jimi Cotoiul, Radu Masculu, Mocanu, Sultan trăiesc după legile lor şi, când n-au argumente, pun mâna pe cuţit sau lovesc cu pumnul. Căminul de nefamilişti e terorizat de Sultan, un şofer care suferise o traumă şi ieşise din ea sălbăticit. Goran este inteligent şi ironic, limbajul lui e un spectacol de aluzii fine şi vorbe crude, gândirea lui este contestatară şi atinge, uneori, subtilităţi surprinzătoare. E orfan şi a crescut nu se ştie unde. Circumstanţele dure nu i-au înrăit însă sufletul, e inteligent şi săritor. Lucrează în afara orelor de serviciu şi câştigă mulţi bani pe care îi risipeşte apoi fără rost. Detestă pe „gurişti”, „urechiuşele”, „muncitorii cu gura” şi se fereşte de cei care lucrează la cooperativa „ochiul şi timpanul”. Prietenul său, Vişan, e un Ion al Glanetaşului în mediul muncitoresc postbelic. Pune gând rău fiicei unui ştab local, trece la fapte şi, după ce faptele se împlinesc, povesteşte aventura sa în acest limbaj pitoresc: „Intrăm pe întuneric în bucătărie, mi se lasă moale în braţe, jap, pleosc, mai departe toate pânzele sus, rapid, practic, n-a trebuit să-mi spună nimic!... [...] ...ca apoi să i se facă foame. Şi scoate, bătrâne, nişte friptură din pasărea noastră preferată şi uitată, porcul, măsline, brânză, suc de ananas, îi dăm bătaie, căci unde mai găseşti astăzi asemenea păsări? Plus că de la un anume nivel înfloresc măslinii şi ananaşii! Ea era numai zâmbet şi soare, se lipea de mine ca marca de scrisoare, vorba cântecului, şi când să trecem iarăşi la interes, apare ăl bătrân în pijama şi începe să mă ia la întrebări, ca la poliţie, foc combinat, artilerie, infanterie, aviaţie, submarine, tot ce se poartă într-un război clasic. Fireşte, eu eram de vină, ea — nimic! Dar merita, arbitrul fluierase sfârşitul partidei, meciul omologat de federaţie, nu se mai putea face nimic. Şi chiar dacă m-ar fi

scos afară cu picioru-n fund, fata şi porcul erau rezolvate, mai rămăsese ananasul, dar nu mi-am făcut probleme, apă se mai găseşte încă şi pe afară! Tata, în tinereţea lui necooperatistă, omisese să cultive ananas! Mai înapoiat, Dumnezeu să-l ierte! Apoi, dă în mine cu trecutul şi viitorul, ca la învăţământ politic, o mai pisălogeşte şi pe ea, după care o trimite să se culce, şi cale de o oră nu mă slăbeşte din focuri. Nici un erou în familie, nici un sfânt, nici un revoluţionar, nici mama şi nici babacu nu proveneau direct din Traian şi Decebal, doar ţărani fără nume şi fără conştiinţă de clasă. Decepţie totală. Era foarte nemulţumit, după câte-mi dau seama, că nu-s măcar şi eu doctor docent, deşi aş fi în stare să jur că am cel puţin cu o clasă mai mult ca el! În concluzie, ferm şi categoric, mă sfătuieşte să-i las fata în pace! Ei, dacă dă Sfântul să se baloneze puţin, atunci o să mai meditez dacă-i acord audienţă! Încă din prima zi de viaţă visez o bucătărie ca aia, curată, largă, şi o bucătăreasă... Oricum, pe asta n-o mai scap!"

Aceşti tineri violenţi, lăudăroşi, mefienţi faţă de administraţie şi, în genere, alergici la noţiunea de putere, sunt, în esenţă, buni, omenoşi. Când unul dintre ei, Mocanu, are un accident, toţi sar în ajutor. Chiar brutalul Sultan plânge ca un copil şi dă o parte din piele pentru a repara faţa arsă a prietenului său. Prozatorul nu idealizează această clasă în formare, nu apasă nici pe laturile întunecate ale fiinţei lor. Mintea lor este ascuţită şi vorbele lor arată, s-a văzut, o mişcare rapidă a fanteziei. În cămin este un „loc pentru urlat", dar defilările tinerilor metalurgişti iau mai ales calea sarcasmului şi a ironiei. Fostul student încearcă să trăiască după aceleaşi legi şi, până la un punct, reuşeşte. Se împrieteneşte cu Goran şi capătă încrederea celor trei Vasâi, ţărani mai vârstnici veniţi în uzină sa strângă bani şi să se întoarcă apoi la rosturile lor gospodăreşti. Însă destinul lui ia o altă direcţie când întâlneşte într-o zi pe Lena Filipaş, soţia unui fost director. Se îndrăgosteşte fulgerător de ea şi, după o vreme, părăseşte căminul pentru a de-

veni chiriaş în casa adversarului său sentimental. Noul Julien Sorel are prilejul să cunoască şi să judece moravurile birocraţiei locale. Filipaş şi-a pierdut puterea şi, în afara ei, nu-şi află rostul. Inginer, el nu şi-a cultivat spiritul, ci ambiţiile. A ajuns în fruntea unui judeţ şi a exercitat puterea cu o brutalitate şi o samavolnicie fără margini. A împins oameni la moarte şi a provocat nenumărate tragedii mărunte fără să aibă conştiinţa culpabilităţii. Romanul îl prinde în momentul în care şi-a pierdut funcţiile şi luptă să le recapete. Şi-a luat, cu forţa, o nevastă mai tânără şi-o păzeşte cu străşnicie. Frumoasa Lena este o bovarică dezamăgită. Absolventă de conservator, a vrut să facă o carieră în profesiunea ei şi n-a reuşit. A ajuns fără voia ei soţia unui individ trivial şi fără scrupule, şi singura ei formă de protest este adulterul. „Sunt o ordinară — spune ea cu fervoarea unei eroine din literatura rusă din secolul al XIX-lea — n-am absolut nimic sfânt, ceea ce ating se murdăreşte! În fiecare zi mă adâncesc tot mai mult în murdărie, încât dacă mutrele ni s-ar transforma în funcţie de faptele noastre, aş arăta ca un animal infect, inexistent încă pe pământ." Doamna de Renal din *Râul Doamnei* nu-i, într-adevăr, o sfântă, nu-i nici o păcătoasă absolută, cum se crede ea. Victimă a unui individ imbecilizat de ambiţia de a avea putere, femeia nu are voinţa de a se elibera. Când Ştefan Pintea, îndrăgostit, îi propune să fugă împreună, ea protestează. Vocaţia ei este să trăiască în păcat, răzbunările ei sunt dosnice. Se învârte într-un cerc de femei, în majoritate soţii de foşti şi actuali diriguitori ai regiunii, şi participă, dimpreună cu bărbaţii, la chefuri lungi şi cumplite. Buzura este consecvent şi la acest punct: descrie cu multe amănunte comportamentul indivizilor care exercită puterea în asemenea monstruoase petreceri. Scene de efect, manifestări barbare. Ura, violenţa, lipsa de caracter, sălbăticia simţurilor ies, libere, la suprafaţă. Femeile devin şi ele cinice. Ioana Stoian, prietena Lenei şi ocrotitoarea lui Ştefan Pintea, se adresează cu aceste vorbe colorate unei doamne din înalta societate a oraşului: „Dar ce ai,

dragă? Dacă până ieri semănai cu juna Rodică a lui Alecsandri, azi îmi pari căzută sau pierdută dintr-o pictură flamandă! Întotdeauna ţi-am admirat ţâţele, materialiste, solide, bune de făcut reclamă nivelului nostru de trai. Ale mele, din păcate, sunt ca apele Dunării la Calafat: în scădere, minus cinci centimetri pe zi. Nici măcar nu staţionează!"

Buzura are o sensibilitate specială pentru asemenea scene colective (vânători, chiolhanuri) în care relaţiile dintre indivizi se manifestă pe faţă, nemistificate de convenţiile sociale. Filipaş urăşte de moarte pe fostul lui adjunct care i-a luat locul, Isaia Stănescu, şi, când se îmbată, îşi dă drumul la gură. Înaltele doamne ale judeţului se tăvălesc pe jos şi vorbesc măscări, spirituala Ioana Stoian se bagă în patul tânărului Pintea şi se hotărăşte cu greu să-l părăsească. Buzura descrie cu un ochi rău de realist necruţător manierele acestei categorii de parveniţi, exagerând în grotesc şi caricatură. Indivizii sunt văzuţi sociologic şi judecaţi din perspectiva unui radicalism moral ce vine, probabil, şi din tradiţia prozei ardelene. Filipaş, Isaia Stănescu etc. sunt ambiţioşi şi triviali într-un mod aproape neverosimil pentru că, de regulă, indivizii obsedaţi de putere au mai multă complexitate psihologică şi au, în orice caz, tăria de a-şi ascunde şi ambiţiile şi trivialitatea. Pictura lui Buzura este dură, pătimaşă în aşa chip încât conturul personajelor dispare. Rămâne doar sugestia bestialităţii fizice şi a unei lamentabile căderi morale.

Personajul care vede şi narează toate aceste lucruri suferă de un complex al omului cu conştiinţa ultragiată. Ştefan Pintea este, cum am zis, un revoltat, dar un revoltat care se îndoieşte de sine şi bâjbâie în întunericul mâniei. Critica lui este aspră; aspră, inflexibilă este şi judecata de sine. A călătorit, pe când era student, în Iugoslavia şi acolo a cunoscut o jurnalistă (Violeta) cu care discută despre frică şi pierderea sentimentului valorilor în lumea contemporană. Episodul este adiacent în roman şi, la drept vorbind, fără rost în această puternică operă de observaţie. Alte mici

istorii sunt însă de mare efect epic. Buzura umple spaţiul epic cu personaje episodice, fapte de existenţă, întâmplări stranii (unele scoase din mistica populară) în aşa fel încât impresia la lectură este că individul se mişcă într-o lume de cauzalităţi obscure şi îndepărtate. Gavrilă, bunicul lui Ştefan Pintea, a fost persecutat în epoca dogmatismului şi, după ce şi-a pierdut pământul, are sentimentul inutilităţii. Vrea să-şi puna capăt vieţii, dar în somn îngerul îi spune că nu-i calea cea bună şi atunci începe să propovăduiască în chip evanghelic adevărul printre ţăranii din câmpia Ardealului. E nebun sau iluminat? În *Feţele tăcerii* există, de asemenea, un bătrân care are viziuni şi anunţă apocalipsuri. În *Refugii*, romanul ulterior, un sfânt retras în pustietatea muntelui face previziuni sumbre şi oamenii locului, inclusiv primarul, îl consultă. Interesul prozatorului realist pentru acest strat al mentalităţii colective este mare. În *Absenţii* este o scenă de vrăjitorie ţărănească. În *Vocile nopţii* un ţăran întâlneşte noaptea un lup diabolic şi lupul îi dă un avertisment, iar când ţăranul încalcă legământul blestemul îl ajunge... Sunt foarte spectaculoase, epic vorbind, asemenea fapte care obsedează memoria colectivă.

Sunt şi alte elemente care se repetă în proza lui Buzura, cum se întâmplă, dealtfel, în toate marile cicluri romaneşti. Radu (Rusu) din *Feţele tăcerii* reapare în *Vocile nopţii*. Istoria lui mai este o dată narată, pe scurt, şi are acum şi un deznodământ. Fostul activist, ocolit de ţăranii din Arini pe care-i nedreptăţise, umblă să le câştige bunăvoinţa, drept pentru care se hotărăşte să strângă bani pentru ridicarea unei biserici.

Moare, surprins de ape, în timp ce sapă temeinic sub casa proprie în căutare de aur. Torţionarul Varlaam din *Absenţii* este pomenit şi în *Orgolii*. În fine, în mai toate romanele lui Buzura dăm peste tipul birocratului mărginit şi crâncen care, pierzându-şi puterea, cade într-o stare de senilitate comică. Bătrânul Filipaş (*Vocile nopţii*) construieşte capcane pentru şobolani şi dezvoltă, într-o oralitate dezordonată, o strategie complexă pentru repri-

marea localnicilor şovăielnici. O ţicneală simbolică. Sunt şi altfel de simboluri, mai profunde, în această lume care îşi caută cu fervoare, cu disperare rosturi noi, după ce le-a părăsit pe cele vechi. Unul care se repetă este acela al *casei neterminate*. Profesorul Matei din *Absenţii* vorbeşte mereu de o casă la ţară şi de o retragere miraculoasă, însă soţia profesorului e sceptică. Ştefan Pintea vrea să-şi ajute părinţii să reconstruiască, în Arini, casa distrusă de ape. E pe punctul de a reuşi, însă în ultima clipă intervin două obstacole (accidentul tatălui şi inculparea fiului, suspectat de a fi furat banii ţăranului Borş Vasâi), aşa încât casa rămâne, şi în acest caz, neterminată. *Casa* este, desigur, simbolul ordinii, statorniciei într-o lume cum este aceea descrisă în romanele lui Buzura pe care istoria a scos-o din vechile tipare.

* * *

Refugii debutează în chip senzaţional: o tânără femeie se trezeşte într-un loc necunoscut şi, după oarecare vreme, descoperă că locul necunoscut este un spital de psihiatrie. Cum şi de ce a ajuns ea printre nebuni şi alcoolici trimişi la dezintoxicare? Cartea este o lungă confesiune în stilul narativ pe care îl ştim din romanele anterioare: povestea unei existenţe frânte şi analiza (autoanaliza) acestei înfrângeri. Analiza adună şi alte fapte şi angajează un număr mare de destine privite cu precădere din unghi sociologic. Buzura este un realist dur, lucid, obstinat să meargă până la capăt pe firul unei idei. Întâmplările vin în naraţiune din toate părţile şi antrenează mai multe medii sociale. Analiza sapă mai ales în straturile sociale şi morale ale vieţii de azi şi tinde să prindă natura noilor relaţii între indivizi. Şi, cum relaţiile ating viaţa interioară a individului, romanul vorbeşte, în fond, despre singurătate şi frică, despre putere şi umilinţă, despre revoltă şi laşitate.

În spatele acestor teme sunt altele, legate în chip mai direct de substanţa literaturii, cum ar fi iubirea, gelozia, sentimentul eşecului intelectual, drama femeii care îmbătrâneşte... Buzura

sociologizează, dacă putem spune astfel, aceste sentimente etern umane, le vede, cu alte vorbe, în manifestările lor obişnuite de viaţă şi examinează modul în care mecanismul istoriei determină, de pildă, dragostea dintre doi tineri. Procedeul fusese folosit şi în cărţile anterioare. De la *Absenţii* la *Refugii*, temele se repetă, ca şi protagoniştii. Buzura are predilecţie pentru conştiinţele acute, traumatizate, lucide până la disperare. Ele primesc şi judecă realul din unghiul unei subiectivităţi ultragiate, incapabile să accepte compromisul. Între doctorul Bogdan din *Absenţii*, Carol Măgureanu din *Feţele tăcerii*, Cristian din *Orgolii*, naratorul din *Vocile nopţii* şi Ioana Olaru din *Refugii* există o afinitate de psihologie şi o similitudine de destin. Toate personajele îşi asumă, în sens sartrian, lumea în care trăiesc şi, dacă nu pot împiedica degradarea umanului, au cel puţin orgoliul să n-o accepte în planul conştiinţei. E o *natură* umană pe care Buzura a reuşit s-o impună în romanul românesc de azi prin prozele lui masive, scormonitoare şi justiţiare.

În *Refugii*, romancierul aduce pentru prima oară în prim plan o femeie, iritat, probabil, de obiecţia făcută de critica literară cum că nu a reuşit în cărţile de până acum să construiască un portret verosimil al feminităţii. Confesiunea Ioanei Olaru, tânăra ce se trezeşte deodată într-un spital psihiatric, acoperă tot spaţiul cărţii şi, în funcţie de ea, se definesc şi celelalte destine. Cronologia romanului urmează, la suprafaţă, cronologia revenirii ei la starea de luciditate. Ritmul naraţiunii e ritmul acestei recuperări anevoioase, învălmăşite, cu inevitabile întoarceri în timp, repetiţii, obsesii... Romanul se constituie, astfel, dintr-un şir de monologuri interioare, întretăiate de alt şir de monologuri sub forma unor scrisori (confesiunea lui Iustin) şi de notaţii directe: mici scene din viaţa obscură a clinicii. Iese la urmă o carte serioasă, cu multe pagini puternice, comparabilă ca valoare cu *Vocile nopţii*. Impresia generală e de profunditate şi adevăr. Naraţiunea înaintează greu ca un tren de marfă ce cară un număr enorm de vagoane. Greu, dar merge, şovăie, pufăie, se încordează, nimic nu-l împiedică să ajungă la ţintă. Buzura este un scriitor cu pasiune pentru ideolo-

gie şi sociologie. Privirea lui e gravă şi judecata lui e aspră. Fraza nu are fluenţă, pagina e cenuşie, însă orice rând respiră bunacredinţă, capacitatea de speculaţie şi hotărârea neclintită de a ajunge la esenţă. Romanul îşi stăpâneşte în cele din urmă tema şi se impune.

Cele mai bune pagini, sub raport artistic, sunt acelea despre lumea satului de azi. Sunt şi altele (notaţiile despre viaţa de spital sau despre moravurile tehnocraţiei de provincie), însă, la lectură, se impun întâi prin autenticitatea lor însemnările despre mărunta lume şi complicata istorie din Măgura, o localitate izolată în munţii din nord. Aici ajunge unul din eroii cărţii, profesorul Iustin Olaru, soţul nestatornic al statornicei şi serioasei Ioana Olaru, pacienta doctorului Vlad Cosma. Aceasta, retrăindu-şi mental viaţa, aduce în valuri întâmplări din existenţa ei fără noroc. Cititorul trebuie să pună singur ordine în agresiva dezordine a realului şi să dea o semnificaţie imaginilor obscure care asaltează conştiinţa unei femei traumatizate. Ioana Olaru este traducătoare de limba engleză într-o întreprindere din oraşul Râul Doamnei şi, în momentul în care începe romanul, ea a atins punctul de jos al unei crize teribile de singurătate şi teamă. Victimă a unei agresiuni deocamdată nedesluşite, femeia vrea să moară şi prima ei reacţie e refuzul de a se confesa.

Buzura aduce în descrierea acestui caz o competenţă de specialist — totuşi trebuie spus că el nu abuzează de cunoştinţele sale şi nu transcrie dosarul unei nevroze. Boala este văzută ca un simptom social şi, în anormalitatea individului, se caută semnele, modelele normalităţii (memorabil este personajul M.N.S., nebunul care vrea să reformeze lumea; el are simţul catastrofei şi trăieşte un acut sentiment al urgenţei). Dealtfel, Ioana Olaru nu reprezintă propriu-zis un caz clinic. Ea îşi revine repede în fire şi, nevoind să comunice în afară, vorbeşte până la exasperare cu sine însăşi. Romanul notează aceste infinite introspecţii şi, din cumularea lor, înţelegem adevărata dimensiune a dramei. Ioana fusese căsătorită cu un coleg, Iustin, spirit vioi şi suflet moale. Repartizat într-un sat îndepărtat, se apucă de băut şi cedează treptat unei frumuseţi

locale, Codruţa, fiica preotului. E, în acelaşi timp, gelos, suspectează pe casta Ioana, are crize de disperare, fuge de la o femeie la alta. Scrisorile lui alcătuiesc un extraordinar jurnal: jurnalul unei progresive abrutizări şi al unui inevitabil eşec.

Jurnalul cuprinde şi numeroase întâmplări de viaţă. Măgura este o mică aşezare în care tradiţia şi istoria recentă se amestecă şi se îngăduie în chip pitoresc. Socoliuc, primarul, bea cu părintele Giurgea şi cu miliţianul Oituz şi e obsedat de un urs uriaş. Preoteasa Silvia e bovarică şi încurajează multe ispite, însă bărbaţii sunt temători şi femeile răzbunătoare. Un predicator sectant, Benedict, face minuni dubioase şi primarul vrea să-l amendeze. O profesoară, Claudia Roman, e trufaşă, nu vrea să participe la petrecerile din casa popii şi din această pricină este antipatizată şi bârfită. Profesoara, într-o stare avansată de alienare, se sinucide, spre stupoarea autorităţilor şi a colegilor. Socoliuc, care o dorea în ascuns, plânge ca un bezmetic. Un alt profesor, Aristide Dobrotă, provenit din vechea aristocraţie a Moldovei, se jeluieşte şi bea amarnic, vrea să fugă, apoi se însoară cu o ţărancă şi, după noi crize de disperare, se linişteşte.

Mai recalcitrant se arată Iustin, cel care transmite aceste observaţii sarcastice. El este suspicios şi nehotărât, fluşturatic, fără personalitate. Incertitudinea lui provoacă prin ricoşeu un rând de eşecuri, cel mai grav fiind acela al Ioanei Olaru, soţia rămasă la oraş. Părăsită, ameninţată mereu de violentul şi nestatornicul soţ, aceasta caută ocrotirea unei femei cu mai multă experienţă, doctoriţa Victoria Oprea, însă existenţa e mult prea complicată, dramele răsar de peste tot, doctoriţa intră ea însăşi într-o încurcătură teribilă în care antrenează şi pe fragila Ioana. Primind acest nou flux de întâmplări, unghiul romanului se deschide spre altă realitate socială. Doctoriţa Oprea are un prieten, inginerul Helgomar, tip justiţiar, inflexibil, din familia morală a doctorului Bogdan din *Absenţii*. Acesta lucrează într-o mină şi intră în conflict cu directorul Cristescu, mic satrap local. Buzura împinge

descrierea în această direcţie şi, în modul lui epic, aduce alte exemple de confruntare dură între adevăr şi mistificare în plan ideologic şi moral. Helgo, cum îi spun prietenii, este un maniac al justiţiei, se bate pentru adevăr şi dispare, după un şir de peripeţii, în condiţii misterioase. Nu-i un personaj artisticeşte memorabil şi este de bănuit că autorul va reveni asupra lui în volumele următoare. În genere, paginile care înfăţişează aceste aspecte mi s-au părut nesigure şi mai puţin convingătoare (literar) decât alte spaţii ale romanului.

În centrul romanului de faţă nu este însă Helgo, spirit cu vocaţia martirajului, ci destinul unei femei tinere care eşuează în plan sentimental şi încearcă să-şi înţeleagă, după alte experienţe severe, propria condiţie. Umilită de un bărbat slab, ea este împinsă de diabolicul Rafiroiu, directorul întreprinderii în care lucrează ("doctor docent în haos"), spre un bărbat matur şi puternic, Anton Crişan, un tehnocrat cu ambiţii ministeriale. Legătura cu el implică o umilinţă şi mai mare. Traducătoarea devine o jucărie în mâna şefilor locali. Femeia caută un refugiu (iubirea pentru arhitectul Sabin), însă refugiul nu-i deloc sigur. Arhitectul e un spectator fără vitalitate şi are el însuşi nevoie de protecţie. Aventura se încheie rău şi, la sfârşitul romanului, ni se oferă o parabolă: în cabinetul doctorului Vlad Cosma, pacienta Ioana Olaru încearcă să înţeleagă sensul unui tablou celebru: *Parabola orbilor* de Bruegel. Parabola pare a spune ceva despre propria-i existenţă: o cădere în lanţ, o cauzalitate obscură, o tragedie teribilă într-un grotesc absolut. Ultimele cuvinte ale Ioanei Olaru indică o voinţă de eliberare din coşmarul singurătăţii şi al fricii: „Trebuie să mă eliberez cumva; nu-ţi poţi contempla la nesfârşit înfrângerile, mizeria, umilinţa"... Va reuşi? Final deschis, începutul, probabil, al romanului ulterior.

În linia literaturii sale, Augustin Buzura a scris o carte dură şi de multe ori profundă pe tema relaţiei dintre individ şi mecanismele obscure ale istoriei.

CUPRINS

Radu PETRESCU
1927—1982



PROZA AUTOREFERENŢIALĂ. METAROMANUL. JURNALUL DE CREAŢIE

Un destin ciudat are în literatura postbelică Radu Petrescu. A debutat la 43 de ani cu un roman (*Matei Iliescu*, 1970) care n-a trecut neobservat, dar nici nu l-a impus în conştiinţa criticii, şi a devenit după moartea lui prematură (la 55 de ani) un model pentru prozatorii tineri. Publicul larg continuă să stea departe de proza lui estetă, obsedată de scriitură, foarte puţin implicată în dramele existenţiale ale omului postbelic. „Ciudatul caligraf”, cum a fost numit, s-a dorit un *flaubertian*, un artist, cu alte cuvinte, pentru care o frază valorează mai mult decât un individ şi pentru care problema esenţială a romanului este stilul. Mai este ceva neobişnuit în destinul acestui prozator: el şi-a scris cărţile într-o izolare totală de viaţa literară, cu mult timp înainte de a le tipări, şi cărţile lui cele mai bune nu sunt operele de ficţiune propriu-zise (*Matei*

Iliescu, În Efes, Sinuciderea din Grădina Botanică, Ce se vede, O singură vârstă), ci jurnalele acestor opere. El repetă, în acest chip, în literatura română cazul lui Gide şi al altor autori care au supravieţuit literar nu prin romanele sau poemele lor, ci prin jurnalele lor. Cu o deosebire, totuşi, importantă: în timp ce pentru Gide sau Green jurnalul este cronica existenţei individuale (în toate implicaţiile ei, de la politică la sexualitate), pentru Radu Petrescu *existenţa* reprezintă lumea cărţilor şi *destinul* nu este altceva decât un mod de a scrie. De aceea jurnalele sale nu vorbesc decât despre lecturile şi despre relaţiile lui cu scriitura, considerată ca actul fundamental al existenţei. Când lumea din afară pătrunde, totuşi, în însemnările zilnice, ea pătrunde, am putea zice, mai ales, prin *literaritatea* ei: frumuseţea unui nor, caracterul fantastic al unei neguri, expresivitatea unui chip de ţăran etc. Lumea nu există pentru acest împătimit caligraf decât ca literatură şi pentru literatură...

Omul era modest, fiinţa lui părea fragilă şi speriată, în contrast cu fermitatea şi consecvenţa ideilor sale. Acest fapt se vede şi din jurnalele sale. Se născuse în Bucureşti într-o familie de intelectuali (mama profesoară, tatăl contabil) şi îşi petrece o parte din copilărie şi adolescenţa întreagă la Târgovişte. Aici urmează Şcoala nr. l de băieţi şi Liceul „Ienăchiţă Văcărescu". Jurnalul prietenului şi colegului său, Mircea Horia Simionescu, îl arată ca pe un tânăr provincial cultivat şi ambiţios, nemulţumit de literatura curentă, hotărât să impună un nou program în literatura română. Este şeful necontestat al unui mic grup literar şi membrii grupului ţin jurnale, redactează publicaţii (în manuscris), ascultă muzică, participă la dezbaterile din cenaclurile literare. Radu Petrescu este fascinat de personalitatea lui G. Călinescu (faptul se vede şi din jurnalul său) şi în 1946 reuşeşte să publice versuri în *Naţiunea*. După absolvirea Facultăţii de Litere din Bucureşti este profesor în satul Petriş din Bistriţa-Năsăud şi, apoi, la Prundul Bârgăului. În 1953 vine în Bucureşti, abandonează învăţământul şi intră, ca modest funcţionar, la Direcţia generală de statistică şi, din 1957

până în 1967, ca bibliograf la Institutul de cercetări hortiviticole de la Băneasa, schimbat, ulterior, cu Institutul pentru valorificarea legumelor şi fructelor din Bucureşti... Notează în timpul liber în caietele lui (de aici ies, mai târziu, jurnalele) şi scrie prozele sale, reluate şi acestea în mai multe variante. În 1965 îl cunoaşte, cu ocazia expoziţiei de pictură a lui Paul Gherasim, pe Miron Radu Paraschivescu. Scrisese un mic articol în Catalogul expoziţiei şi articolul place poetului. Tot acesta îi publică în *Povestea Vorbii*, suplimentul revistei *Ramuri* (nr. 8, 15 iulie 1966), un fragment de proză. Este capitolul al VIII-lea din romanul *Matei Iliescu*. Acelaşi Miron Radu Paraschivescu îl prezintă publicului în *România literară* (din 17. dec. 1969), zicând că „de la descoperirea talentului lui Marin Preda nu mai cunoscusem o asemenea bucurie”. Peste un an, când apare romanul *Matei Iliescu*, îl mai recomandă o dată într-o tabletă tipărită pe copertă, remarcând construcţia modernă a cărţii (“un tip de construcţie pe care l-aş numi al simultaneităţii”), fineţea şi, totodată, fermitatea notaţiei. Cariera literară a lui Radu Petrescu începe astfel, la 43 de ani, sub auspicii favorabile. Peste 12 ani o va încheia...

Matei Iliescu este un roman de dragoste şi mai ales despre dragoste. Din *Părul Berenicei*, unde sunt multe însemnări din vremea în care scrie romanul, deducem că prozatorul înţelege prin dragoste nu o *criză* în viaţa individului, aşa cum o prezintă romanul tradiţional, ci o permanenţă pentru că produce în individ un şir infinit de transformări. Radu Petrescu voieşte să scrie atunci un *roman platonician* în care să dovedească epic „cum creează dragostea pe om (pe bărbat)”. Citeşte în acest timp pe Joyce şi studiază legile compoziţiei, pe Svevo (*Senilità*), Flaubert, Sadoveanu (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*), *Iliada*, *Odiseea*, pe Dante, G. Călinescu... şi este preocupat să găsească tonul unic al romanului şi să sugereze *un sunet etern, o notă de grandoare*...

Tema este aceea a romanului din secolul trecut şi un model ar putea fi *Roşu* şi *negru*. Matei, un tânăr în preajma bacalaureatu-

lui, detestă lumea provincială în care trăieşte şi se împacă în chip miraculos cu ea îndată ce descoperă iubirea pentru Dora, soţia tânără şi plictisită a avocatului Jean Albu. Romanul face analiza naşterii, devenirii şi morţii acestei iubiri şi este, în egală măsură, o cronică a vieţii de provincie. Autorul mărturiseşte (în jurnal) că încercase, anterior, să scrie un roman special pe această temă, *O moarte în provincie*. Nu ştim ce conţine el, dar *Matei Iliescu* este într-o bună parte o descriere a vieţii şi a moravurilor din N., oraş cu ritmuri încetinite, exasperante pentru un adolescent venit din Capitală. Erosul schimbă însă această stare de anxietate şi intoleranţă proprie naturilor în formare, nemulţumite de mediul în care i-a aruncat istoria. Matei, venit cu familia în N., nu se poate împrieteni cu nimeni, la şcoală este refractar, detestă profesorii, acasă este retractil, numai cărţile şi convorbirile cu tatăl său (cât timp acesta trăieşte) îi dau sentimentul libertăţii şi al identităţii proprii. Însă tatăl moare şi adolescentul rămâne singur într-o lume aparent fără viaţă spirituală. Unele fapte s-au petrecut înainte de a începe propriu-zis romanul. Stilul de a nara este la prima vedere cel din romanul tradiţional. Naratorul se situează în afara personajelor, prezintă obiectiv (chiar cu exces) micile evenimente, face ample descripţii ale străzii şi ale interioarelor, fixează portretele indivizilor, comentează vorbele şi dezvăluie în propoziţii ample gândurile lor. Cronica nu este totuşi liniară. Prozatorul amestecă planurile, concentrează timpurile narative, trece fără de veste de la întâmplări din copilărie (întâlnirile cu fetiţa Marta) la evenimentele recente, unele scene se petrec în imaginaţie (discuţiile cu tatăl, după moartea lui), altele s-au petrecut întocmai şi sunt readuse în mintea eroului de un amănunt, un gest, o reflecţie făcută de cineva. Impresia este, până la urmă, că în schema naraţiunii realiste tradiţionale prozatorul a introdus elemente noi, în primul rând o conştiinţă modernă a romanescului.

Matei Iliescu intră secretar în casa avocatului Jean Albu, prieten al tatălui său, şi aici descoperă pe Dora. Amănunt semnifi-

cativ: privirile lor se întâlnesc în *oglindă*. Acest simbol va reveni în mai multe rânduri în carte. Soţia avocatului e plictisită ca Emma Bovary şi tânărul se îndrăgosteşte fulgerător de ea. Cade în genunchi şi-i spune cu solemnitate: „Sunt fericit. Dispuneţi cum vreţi de mine”. Analiza se pierde în amănunte. Dora poartă, întâi, o rochie vişinie, are părul negru înfoiat şi părul coboară astfel pe ceafă, poartă în mână o eşarfă albă care ajunge aproape de podea, trage sertarul unei comode şi prozatorul dă detalii despre comodă... În acest stil al preciziei (Radu Petrescu vorbeşte de o „mistică a obiectivării”) e scrisă toată naraţiunea. Dora detestă, ca şi Matei, provincia şi vrea să evadeze. Cântă la pian *Preludiile* lui Chopin, citeşte nuvelele lui Gautier, merge la vie, ascultă ca o eroină romantică natura şi se descoperă pe sine, ca femeie, prin iubirea imprevizibilului Matei. Acesta se hotărăşte să facă un act curajos şi disperat, ca Julien Sorel, bătând în puterea nopţii în fereastra Dorei. Altă dată, când tânăra femeie cântă la pian, îi sărută degetele de la picioare. Se simte un „mizerabil ins inconsistent” şi această dragoste îl întemeiază, îi dă personalitate şi-l face să primească lumea. „Căci dragostea aduce totul la sine”, spune naratorul care ştie tot şi căruia nu-i scapă nimic, nici un pliu al rochiei, nici o nuanţă a norilor...

Analiza sentimentului erotic, în toate fazele şi formele lui (de la explozia simţurilor tinere până la gelozie şi înstrăinare) este fină. Eroul se urcă într-un copac şi urmăreşte cu ocheanul tânăra femeie ce se află dincolo de râu. Pe lentilă se prinde un desen vaporos: „Mişcările calme şi decise ale fiinţei ei în care graţia şi puterea se împerecheau uimitor cu morbideţea, vântul care îi răscolea uneori părul negru îl îmbătau, toate aceste evenimente mute de pe lentila măritoare a binoclului se legănau în cadenţe cereşti”... Prezenţa *lentilei* (variantă a *oglinzii*) vrea să marcheze din nou natura purificată şi abstractă a erosului răsfrânt în spirit. Există în roman, se poate constata, un sistem de simboluri şi un număr de imagini care revin (un exemplu: imaginea tinerilor pe

bicicletă). Unele dialoguri vin, negreşit, din cărţi. Matei se duce în pădure cu Dora şi, într-un moment de intimitate, o întreabă: „Vezi aerul? [...] Nu, spuse ea, privind nedumerită împrejur. — Eu îl văd [...]. Este aici, între noi doi, ca un zid de sticlă, cu neputinţă de trecut”... Tânărul o sărută, în altă împrejurare, „recules” şi capul femeii este „greu ca o urnă“... Când femeia plânge, Matei îi bea tot cu reculegere lacrimile şi simte o adâncă voluptate. Genunchii ei, dezgoliţi puţin de rochie, miros „a piatră spălată de apă“. Îi place rochia albastră în care este îmbrăcată într-o zi Dora şi, când aceasta i-o dăruie, o duce acasă, se scoală noaptea s-o privească şi, într-o clipă de exaltare, se îmbracă cu ea. Femeia, cuprinsă de joc, vrea să îmbrace pantalonii şi cămaşa tânărului voind să dovedească, astfel, o mare dorinţă de intimitate. Apropierea se limitează la asemenea gesturi. Ca să-ţi dai seama la lectură când se produce cu adevărat împlinirea erotică între Matei şi Dora trebuie o mare vigilenţă. Prozatorul învăluie în mod sistematic faptele în mister şi poezie, evitând (şi aici se desparte de modelele sale epice) să spună lucrurilor pe nume. E multă pudoare în analiza acestui mistic al obiectivităţii.

Astfel de reflecţii şi gesturi acuzat livreşti nu sunt cu totul deplasate, artificiale în analiză. Ele intră în stilul naraţiunii şi au o justificare în comportamentul unui tânăr care trece direct din bibliotecă într-o dragoste puternică. El va aduce în chip inevitabil cu sine spiritul cărţilor şi va încerca să imite marile scene de iubire. Matei şi Dora citesc aceeaşi carte (*Chérie*) şi lectura lor (o *lectură îndrăgostită*) reface o scenă celebră din Dante. Ca să explice emoţia de care este cuprins, Matei Iliescu ţine un discurs complicat, amestecând savant noţiunile şi căutând comparaţii de preţ: „Nu pot renunţa la nimic din tot ce îmi arată extraordinara ta frumuseţe, îi spunea el în sine, — ori mai degrabă extraordinara ta realitate, căci ce mă împinge acum spre tine este sentimentul ameţitor că totul e o pulbere nediferenţiată şi rece de atomi agitată fără sens într-un gol nemărginit, afară de tine”. Dora, mai

lucidă, coboară în existenţa imediată şi pricepe că această iubire n-o să dureze. După un moment de extaz, ea plânge:

„— De ce plângi? De ce plângi?

— Pentru că dragostea noastră nu poate dura, ar fi vrut să-i strige, pentru că eşti un copil şi nu bănuieşti nimic, n-ai să ştii niciodată prin ce am trecut după plecarea ta la Bucureşti, cât am suferit şi cât sunt de nefericită pentru că te iubesc!"

Şi, în adevăr, dragostea dintre tânărul cu capul plin de idei şi tânăra femeie măritată fără voia ei cu un bărbat pe care nu-l iubeşte nu ţine mult. Matei vrea să cunoască în amănunt trecutul Dorei, e gelos şi, la sfârşit, descoperă în fiinţa femeii o *străină* pe care n-o mai poate alunga. Dora se maturizează prin această dragoste, trece în altă vârstă şi tocmai această transformare pare a fi semnul despărţirii... Mutaţi la Bucureşti, eroii cunosc momentul lor de plenitudine, dar marea dragoste este deja în urmă. Mai târziu, Matei îşi dă seama că *străina* nu este decât produsul intoxicaţiei lui sentimentale şi o părăseşte, deznădăjduit, fără să ştie de ce. Prin ea intuise frumuseţea ("vedea frumuseţea în Dora, aşa cum creştinii văd lumea în Dumnezeu") şi ieşise din condiţia lui de *ins inconsistent*.

Mişcarea epică este redusă în roman şi originalitatea lui nu trebuie căutată în neprevăzutul situaţiilor ca în romanul de dragoste tradiţional. Personajele se întâlnesc într-un amărât oraş de provincie pe care, s-a văzut, îl urăsc în comun, merg la Bucureşti, apoi la mare (unde se produce trădarea bărbatului şi, în fapt, despărţirea), apoi se revăd întâmplător în Capitală după oarecare vreme şi asta este tot. Subtilitatea prozei constă în analiza micilor evenimente ale iubirii, cum ar fi o întâlnire neprevăzută, o îmbrăţişare, căderea luminii pe chipul femeii îndrăgostite, nuanţa unei priviri, mişcarea graţioasă a mâinii, respiraţia pământului după ploaie... Radu Petrescu arată un mare talent epic în a nota aceste momente inefabile care însoţesc iubirea şi romanul lui se impune, la lectură, mai ales prin această infinitate de *semne* ("o

mie de nimicuri importante”) într-o cronică vastă, notată cu rafinament. Prozatorul a dat mai târziu într-un articol (*A treia dimensiune*, 1972) justificarea acestui procedeu, luând ca model realismul lui Joyce. Eroul modern, zice el, *retrăieşte* lumea şi toate miturile ei, iar lumea îl defineşte chiar şi prin materialitatea ei. Descripţia obiectelor intră, în acest caz, în studiul caracterelor. Viziunea aceasta e însă mai veche, o întâlnim, de pildă, la Flaubert. *Madam Bovary* cuprinde un şir nesfârşit de descripţii care fac parte din subiectul romanului (viaţa şi pasiunile lumii provinciale). *Matei Iliescu* poate fi considerat, din acest punct de vedere, cel mai flaubertian dintre romanele româneşti. Pe lângă precizie, el aduce în prezentarea vieţii provinciale şi un mic suflu liric, o iubire pentru ceea ce critica veche numea efectele de stil. Vântul mişcă uşor „mătănii de praf”, cerul se „impalidează“ (un cuvânt care se repetă, ca şi „a parveni”)... Descrierile, în sine, sunt probe de virtuozitate şi este de bănuit că autorul le-a rescris pentru a le da această strălucire. Iată bărzăunii: „mari, sticloşi, onixuri bâzâitoare în aerul de vară, deasupra florilor sălbatice” sau câmpul cuprins de flăcările verii: „De multă căldură câmpul părea că a luat foc cu flăcări albe, îndesate unele într-altele şi pâlpâind de sub iarbă spre cer, frenetic, într-un fel de dans pe loc, şi altădată limbile transparente, prin transparenţa cărora şi planurile mai din fund ale peisajului păreau apucate de aceeaşi bruscă şi violentă nevoie de locomoţie, se aplecau pe-o parte, în dreapta sau în stânga, blând culcate de un vânt atât de uşor încât Matei nici nu-l simţea, şi atunci tot câmpul curgea în paralel cu iazul, rostogolind pe un pietriş invizibil valuri iuţi, scurte şi săltătoare, făcând toată priveliştea să fugă spre o ţinta apropiată. Pe şoseaua dinspre orizontul stâng, pe care apunea soarele, acolo unde pădurea se oprea, treceau căruţe, uneori câte un camion, şi cerul jupuia atunci de pe spatele şoselei o lungă masă de praf pe care o trăgea către el şi care, înainte de a dispare în albastru, flutura zbătându-se peste întinderi şi albind arborii”.

Asemenea paranteze se deschid mereu în spaţiul naraţiunii. Un animal marin eşuat pe plajă, o cutie de conserve, un pepene de celuloid, rochia doamnei Aron, cadavrul unei pisici sau al unui câine, rochiile Dorei, străzile oraşului N. şi străzile Bucureştiului, casa de la vie şi, din nou, casa Dorei şi simbolica oglindă sunt înfăţişate în infinite nuanţe într-o proză cu respiraţia înceată.

Romanul are şi alte teme, între ele una (observată şi de Mircea Zaciu într-un articol din *România literară*) de ordin psihanalitic. În Dora, Matei vede mereu pe Marta, fetiţa din parcul Ioanid cu care se jucase în copilăria lui bucureşteană. O fantasmă care-l obsedează şi pe care o suprapune peste imaginea femeii tinere de acum. Este, apoi, aversiunea faţă de mamă, doamna Iliescu ("cu ochii de praf"), inexpresivă şi mediocră, compensată de adoraţia pe care tânărul o are pentru tată, victima unui complot pus la cale de oameni proşti şi răi. Matei îşi iubeşte părintele şi moartea lui, de mai multe ori înfăţişată în roman, este pentru adolescentul încolţit de lumea obscură a provinciei o veritabilă tragedie. Dragostea Dorei îl vindecă de acest complex şi-i dă sentimentul independenţei... Alte figuri din romanul provinciei nu se reţin. Nici chiar imaginea oraşului N. nu este memorabilă, în ciuda atâtor descripţii. Lipseşte din ele elementul social şi lipseşte, în genere, o tipologie specifică fără de care un mediu nu se poate impune în literatură.

Matei Iliescu este, s-a spus bine, romanul unei „educaţii sentimentale" în lumea provinciei româneşti dintre cele două războaie. În jurnalele sale, Radu Petrescu a dat modelele pe care le-a urmat (de la *Daphnis şi Chloe* la Camil Petrescu) şi a notat gândul lui de a depăşi schema romanului de dragoste, întâi printr-o structură nouă şi, în al doilea rând, printr-o intelectualizare a emoţiei. Ar fi vorba de o metodă nouă care i-a scăpat şi lui Joyce. Metoda constă în „a relua scene *din carte* prin elementele lor fundamentale, în supraimpresiune. Joyce reia scene din *Odiseea, Matei Iliescu* se parafrazează, se reia pe sine însuşi, romanul îşi conţine

modelul, originea, îşi este simultan tată şi fiu" (*Părul Berenicei*, 266). Prozatorul dezvăluie, în această ordine, şi unul din simbolurile romanului: „Tatăl lui Matei, domnul Iliescu, a murit şi a fost înhumat în paginile cărţii, cartea îşi conţine părintele, *the pattern*, modelul, şi devine astfel timpul mitologic, viu, al defunctului [...]. Părintele lui Matei devine, după moartea domnului Iliescu, romanul în care el, Matei, este personaj, romanul care se produce pe sine, dar îl produce şi pe Matei ca personaj. Includerea lui Matei în Dora este imaginea *declarată* a acestei situaţii..." Proiectul este interesant, inedit, oricum, pentru proza românească, însă trebuie spus că în roman asemenea gânduri nu capătă totdeauna substanţă literară şi nu se impun. Însă simplul fapt că un prozator este tulburat de asemenea idei şi vrea să redimensioneze epica este important şi se cade, în această situaţie, a aprecia eforturile lui Radu Petrescu de a regândi structura naraţiunii şi a face din ea un spaţiu vast, complex, care să primească totul, de la concept la inefabilele erosului.

Matei Iliescu nu-i un mare roman, nu-i o capodoperă, cum o gândea şi-o dorea autorul acesta îmbolnăvit de subtilităţile literaturii. Este doar o carte neobişnuită în proza contemporană, produs al unei inteligenţe laborioase şi cultivate, o carte dificilă la citit, cam monotonă şi artificială pe alocuri, cu ritmuri prea lente, incapabilă să valorifice estetic toate „nimicurile importante" pe care le transcrie. Romanul se remarcă şi este, realmente, profund ca „document al respiraţiei", atunci când analizează imponderabilele experienţei erotice.

* * *

Ordinea editării cărţilor lui Radu Petrescu nu corespunde cu ordinea în care ele au fost scrise. În *Părul Berenicei* (1981) prozatorul dă o cronologie reală a scrierilor: începe cu *Matei Iliescu* (primele pagini sunt din 1950—1951), scrie *Sinuciderea din Grădina Botanică* (1951, editată de-abia în 1972 în volumul *Proze*),

Didactica nova (1952, publicată tot în *Proze*, 1972) şi în 1954 *Ce se vede* (tipărit în 1979)... Ordinea jurnalelor este şi mai curioasă. O lăsăm pentru moment deoparte. Să urmărim felul în care se configurează opera de ficţiune. Şi aici sunt unele curiozităţi, reluări de pagini vechi sub titluri noi, continuări ale naraţiunilor după ce acestea păreau a fi încheiate. Volumul de *Proze* din 1971 conţine, în afară de *Didactica nova, Sinuciderea din Grădina Botanică*, un număr apreciabil de pagini din *Jurnal* şi o naraţiune în stil obiectiv intitulată *În Efes*. Naraţiunea este reprodusă fără nici o modificare în primele 86 de pagini din romanul *Ce se vede* (1979), iar *Sinuciderea*... este continuată, cu aceleaşi personaje, în scurtul roman *O singură vârstă* (1975), scris, în mod evident, mult timp după naraţiunea iniţială. Acest amestec de stiluri şi vârste de creaţie intră în viziunea prozatorului decis să facă o sinteză epică şi să multiplice unghiurile de vedere printr-un fel de *sincretism* care să adune mai multe tehnici narative. Citise, indiscutabil, pe Gide şi meditase la ideile lui Camil Petrescu despre *Noua structură*. Mai târziu, când a luat contact cu noile orientări şi a putut constata unele preocupări comune, a căutat să se pună în acord cu ele şi şi-a redefinit în termeni teoretici mai precişi formula romanescă bazată, s-a văzut, pe *parafrazarea* unui model fixat în interiorul cărţii şi pe *construcţia simultaneistă*...

Naraţiunea *Sinuciderea din Grădina Botanică* este subintitulată *roman urmat de alte scrieri ale naratorului*. Romanul are 23 de pagini, iar scrierile adiacente însumează aproximativ 30 de pagini. Roman parodic, inventar de stiluri epice, s-a spus la apariţia cărţii. Prozatorul nu este de acord cu acest punct de vedere şi în *Părul Berenicei* dă propria justificare estetică: „Nu e vorba de parodie nici în intenţie, nici în rezultat, ci de un unghi de vedere cu foarte largă deschidere, care a dat spiritului toată libertatea şi, liber, spiritul este tensiune spre totalitate verticală şi orizontală, dacă nu chiar prezenţă a acestei totalităţi.” Impresia de parodie a stilurilor

romaneşti este însă evidentă în scurta naraţiune urmată, după formula romanului ca dosar al unor destine (Camil Petrescu), de un număr de fişe despre caracterul şi existenţa personajelor. Povestirea începe în stilul romanului de aventuri (un tânăr salvează în timpul războiului o fată pe nume Eliza, cade prizonier, evadează în chip romantic, ajunge la un conac...), continuă pe spaţii reduse în stil obiectiv balzacian (descrierea interioarelor), trece la formula romanului popular (*Misterele Parisului*) şi intercalează câteva scene urmuziene bine lucrate. Nu lipseşte intriga romanului monden, *burghez*, după cum nu este ocolită nici tehnica suspansului din romanul poliţist... Naratorul (al cărui nume îmi scapă) este salvat din închisoare de „o făptură în voaluri negre”, cu voce „divin de limpede şi uşoară“ şi, când obrazul lui întâlneşte buzele puternice şi răcoroase ale călugăriţei, leşină de fericire. Parodierea povestirii romantice este limpede. Eroul trece, apoi, printr-un şir de întâmplări crude şi senzaţionale în stilul povestirii picareşti, ajunge, probabil, în America, apoi la Paris şi, în fine, la Bucureşti. Profesor într-o familie de nobili, cunoaşte o fetiţă demonică, Pamina, care-l atrage în camera ei, dar tocmai atunci armatele vrăjmaşe năvălesc şi eroul mai cade o dată prizonier... Regăseşte la Paris pe Pamina, devenită artistă şi membră într-o organizaţie secretă... Pamina este însoţită de cincizeci de detectivi şi de trei prieteni (Candide, Alphonse şi Renegat), coborâţi din proza absurdului: „Cel dintâi se înveşmânta pe sub haină cu hârtie roşie pe care pictase o cravată albastră şi purta barbă falsă, în fiecare zi de altă culoare şi alt format. Şi ideea sa originală era că femeia e un copac ce trebuie udat cu regularitate la rădăcină. Pe acesta Pamina îl veneră din primul moment. Al doilea era un saxofonist cinic căruia i se zicea Candide şi care neavând bărbi îşi schimba numai dinţii şi ochii; Alphonse, cel din urmă, susţinea însă cu ferocitate că toate noutăţile sunt banale şi, urcând la banalitatea primordială, mai puţin banală, apărea pretutindeni, în localuri, pe bulevarde, la teatru şi acasă, nud, cu o nepăsare de

padişah, dar nu fără să observe că o escortă permanentă de cincizeci de detectivi în pături bune, cu mitraliere uşoare, îl însoţea discret.” Umorul negru, urmuzian, se vede şi mai departe. Eroul este atras de o societate, se pare, rivală, şi devine frate în *Ordinul Lunii*, e răpit de Pamina, dus pe un yacht şi scapă pe timpul unei furtuni teribile (tiparele romanului de aventuri şi tiparele romanului de spionaj). Naraţiunea se întrerupe, aici, şi este reluată în spaţiu autohton în alt moment din existenţa acestor personaje care trec, uluitor de repede, dintr-o schemă romanescă în alta. Renegat, „scârbit şi mizantrop”, se retrage în munţi. Alphonse a intrat în Academia Goncourt şi se întoarce la civilizaţie. Infernala Pamina a făcut, între timp, carieră politică şi, când este reluat firul povestirii, se anunţă cooptarea ei în cabinetul austriac, ca ministru al Educaţiei Naţionale... Naratorul însuşi se lansează în viaţa politică, intrând, pentru început, ca secretar pe lângă ministrul Aurel B. Îi seduce în primele două zile nevasta, pe nume Tanţi, unelteşte şi contribuie la căderea lui, apoi îl împuşcă pe noul ministru... Este căsătorit cu Alise, „cea mai elegantă, cea mai liberă şi cea mai tâmpită femeie din Capitală“, dar iubeşte pe Marta, mătuşa Elizei şi se gândeşte, cu extaz, la Odette din *Ordinul Lunii*...

Parodia nu arată prea multă imaginaţie epică şi nici o ironie (instrumentul esenţial în astfel de exerciţii) care să lumineze şi să înviorеze această adiţiune de clişee. Naraţiunea pare a fi scrisă pentru a antrena spiritul epic. *Sinuciderea* sugerează un model negativ construit din însumarea convenţiilor din vechile romane, de la romanul galant la romanul de consum. Documentele de la sfârşitul romanului ironic sunt mai interesante prin încercarea de a justifica formula naraţiunii. *O Notă a editorului* explică şi corectează *memorialul oniric* dinainte. E reluat, şi în acest caz, un stil epic tradiţional, acela al manuscrisului găsit. De pe urma „marelui bărbat” (naratorul, eroul aventurilor) au rămas, care va să zică, fragmente de jurnal, scrisori, note marginale şi, în legătură cu

viaţa lui, mai sunt însemnările „bietului om de lângă mânăstire", un martor ciudat, fără nume, abandonat într-o iubire fără speranţă... Erou romantic, personaj kafkian? Documentele reiau fraze întregi din *Memorial* (retranscrierea, textualizarea ca procedeu epic va fi justificat teoretic în *Ce se vede* şi în jurnale), ca variaţiuni la un motiv central. Portretele sunt reproduse în aceeaşi notă de umor absurd. *O glumă de atelier* (formula aparţine autorului, mai exact personajului Alphonse din *O singură vârstă*), executată în stilul meticulos al unui mic maestru.

Personajele de aici sunt reluate, sub alt regim epic, în *O singură vârstă*. Romanul (122 pagini) continuă, în alt plan, istoria lui Alphonse şi a Paminei într-un mediu cosmopolit (Roma, Paris, Scoţia...). Naratorul are altă identitate. Nici una din datele „marelui bărbat" nu reapare în biografia martorului de acum. Modificări şi mai importante: personajul urmuzian Alphonse din suita actriţei Pamina este, în noua naraţiune, un mare romancier şi romanul reproduce în cea mai mare parte ideile lui despre artă. O proză curioasă care adună însemnări despre stilurile arhitecturii, despre poezie şi despre structura romanului, portrete migălos desenate, scene de viaţă anonime, descrieri de *stări ale naturii*, să le numim astfel, în acea notă solemnă pe care o ştim. Un roman eseistic, am putea spune, cu precizarea că eseul are ca obiect tocmai romanul care se face.

Cartea, prezentată sub forma unui lung şi fragmentat interviu cu romancierul Alphonse, cuprinde, în fapt, trei discursuri: l) dialogurile despre artă, 2) biografia personajului central şi, în chip fatal, biografia poetei Emily Both (simbol al poeziei) şi 3) discursul naratorului sub formă de comentarii (mici eseuri, reflecţii) despre pictură, formele şi stările creaţiei, formele şi, cum am zis, stările realului... Mai întâi epica. Puţin stranie, cu o tipologie ce prelungeşte pe aceea din vechiul roman al artistului şi al mediilor boeme, paradoxală şi pitorescă. Radu Petrescu vrea să sugereze sublimul ei. Alphonse, care duce o existenţă scandaloasă,

este, ni se spune, un creator autentic, un mare romancier şi ideile lui despre artă sunt originale. Vine dintr-o familie cu stare şi duce viaţa unui artist pentru care esenţială este doar opera. În afara ei, ne avertizează el, nu-şi recunoaşte existenţa reală. Naratorul, pe urmele lui, îi reconstituie, totuşi, parţial biografia, urmându-l la Roma, la Paris, în Scoţia, aducându-l la Bucureşti... Aici îi prezintă cărţile prietenului Mircea Horia Simionescu şi-l duce la expoziţia lui Paul Gherasim. Alphonse, care primeşte totul cu interes şi face reflecţii inteligente (reproducând, se va vedea, ideile din jurnalele şi articolele lui Radu Petrescu!) despre pictură şi statutul personajului în romanul modern, este un tip vital, iubeşte pe infernala Aurelia Verdet, senzuală şi escroacă, şi se purifică în dragostea spiritualizată pentru scoţiana ftizică Emily întâlnită în casa mătuşii sale, doamna N... Transpare în proza lui Radu Petrescu ceva din atmosfera saloanelor lui Proust, cu personajele lor fascinante şi depravate, cu inteligenţa şi rafinamentul lor în relaţii. Emily, în slujba doamnei N, vine dintr-o familie săracă din nord cu moravuri oribile, şi trăieşte numai pentru poezie. Moare în braţele lui Alphonse şi naraţiunea vrea să străpungă, prin mărturisirile celor care au cunoscut-o, misterul existenţei ei. Cronologia nu este, nici aici, liniară, rupturile de nivel sunt frecvente. Ca să-i reconstituie biografia, naratorul stă de vorbă cu Alphonse, cu Berbin, jurnalist parizian, cu o prietenă din timpul şcolii, merge în Scoţia şi-i cunoaşte părinţii (tatăl alcoolic şi pasionat jucător la cursele de cai), notează, în fine, propriile impresii. Emily este *poetă* şi vârsta ei scurtă e vârsta misterioasă (“o singură vârstă“) a poeziei. Ceea ce, sub o formă mai abstractă, spune prozatorul în jurnalele sale, despre realismul lui Joyce şi despre metoda simultaneităţii, este reluat, aici, într-o operă de ficţiune. De pildă, aceste însemnări despre *simultaneitatea magică*: „— Nu personajul s-a compromis, ci un fel de a-l face devenit, prin repetiţie, anost! E vorba, apoi, şi de o altă viziune despre om. Invenţia lui Joyce, ca romancier, constă în a fi pus în lucrare adevărul că in-

sul care ne stă în faţă nu este doar cel cuprins în aria propriei lui mărginiri corporale cu ce ştim despre el, cu ce ştie el despre sine şi despre noi, cu lecturile, cu maladiile, cu grijile clipei, ci şi el ca *semn* al tuturor lucrurilor care-l înconjoară când ne stă în faţă, arbori, ape, ziduri, voci din stradă, titluri în gazete de pe masa de alături, gunoiul măcinat mai încolo de maşina salubrităţii, norii, stelele. Într-o simultaneitate magică, omul devine, lărgindu-se astfel infinit, univers, şi universul la rându-i se umanizează."

De la Proust îi vine ideea de a introduce în opera literară creatori reali, cu o operă notorie, lângă alţii, fictivi, cărora li se atribuie o operă şi un sistem de gândire (Alphonse, Emily). În *Ce se vede* e vorba, sub numele de Dumitru Avram, de copilăria şi opera lui Brâncuşi, în *O singură vârstă* — de Moore, de Racine, dar şi de câţiva contemporani din lumea artei, cu numele şi opera lor. Este limpede că epica propriu-zisă nu-i decât un pretext pentru a comunica teoriile asupra epicii. În *O singură vârstă* epica nu-i foarte profundă şi, ca şi în alte scrieri de ficţiune, se dovedeşte că prozatorul acesta cult, cu o scriitură impecabilă, se realizează pe spaţii mici, în broderii fine, portrete... Astfel de notaţii sunt autentice şi arată un ochi pătrunzător şi o mână dibace. Sunt, şi aici, infinite nuanţe de *gri cretos, de zâmbete scurte, scurse ca un ulei pe faţa mare şi frumoasă, dar cam neglijată*, de culoarea brizei şi de transparenţa aerului marin... Reproduc descripţia unei plute sub care aşteaptă, nerăbdătoare, o femeie: „Promenada şi-o făcea în perimetrul de umbră al unei plute găunoase ce înfunda în tot aerul frunze şi frunze, împinse în dreapta, în stânga, în sus şi în jos, înainte şi îndărăt, în toate părţile, cu palme larg deschise, lemnoase, într-un vizibil efort de a curăţi locul, de a expulza cât mai departe exfoliaţiile verzi, licăritoare ca nişte hârtii aglomerând străzile la o suflare de vânt, ale trupului hidropic, cu pielea plesnită în fâşii circulare, paralele, mustind ici de umezeală, colo de furnici, de praf în cealaltă parte. Un sânge impalpabil luminos se scurgea de sus, din frunzele rănite de înghesuiala în care păreau

să-şi dea sufletul, şi tremura pe aleea neagră, sub paşii celei care se plimba, pe braţul ei, în cocul amplu ce-i ascundea în parte ceafa delicată.”

* * *

Tema creatorului „constructor de ipoteze în jurul constantelor umane” şi tema personajului sunt reluate în romanul *Ce se vede* (1979) care, se ştie, continuă naraţiunea *În Efes* publicată, întâi, în volumul de *Proze* din 1971. Sunt, în fapt, două spaţii epice şi două structuri narative în *Ce se vede*: prima treime, cuprinsă de vechiul text (*În Efes*), are o temă dominantă (tema moştenirii şi tema incompatibilităţii) şi un stil de a nara care reia, nu fără o discretă ironie, modalităţile tradiţionale. Romanul îşi schimbă, în ultimele două treimi, stilul şi problematica. Modificare, evident, semnificativă. Povestirea de început, scrisă prin 1954, are o construcţie mai limpede şi o cronologie care, nefiind liniară, nu pune, totuşi, cititorul în dificultate. Textul publicat 25 de ani mai târziu renunţă la aceste comodităţi epice, amestecă planurile temporale, cultivă neconcordanţele şi deplasează acţiunea ba în trecut (1907, 1916), ba în viitor (1977). Pretextul este în *În Efes*, cum am zis, o problemă de moştenire şi o încurcătură amoroasă. Eleonora, o femeie înstărită, moare şi soţul ei, căpitanul pensionar Orleanu, o moşteneşte prin testament cu condiţia de a nu se însura. Zizi, sora, şi mai ales cumnatul Leon Marcu, cheristegiu, urmăresc cu vigilenţă evoluţia căpitanului care se îndrăgosteşte întâi de casta Maria Bogdan (“entitate luminoasă“) şi, după oarecare vreme, de înflăcărata şi experta Marieta Kraus, coafeză, cu un trecut dubios şi cu moravuri şi mai dubioase. Mai există un personaj, Mihai Orleanu, nepotul căpitanului, tânăr care scrie versuri, însă tema lui se va revela de-abia în noua formulă a naraţiunii. Căpitanul, amator de experienţe erotice, om, altminteri, slab de înger, fără voinţă, iubeşte platonic pe distinsa Maria Bogdan, o aduce în casa de pe strada Orizont, îi dăruieşte un petic de vie la Valea Călugă-

rească, însă frica de a pierde moştenirea şi, mai ales, rezerva şi delicateţea femeii îl împiedică să facă pasul hotărâtor. Marieta Kraus, de farmecele căreia cade răpus, este însă aprigă şi ştie ce vrea. Ea are o biografie scandaloasă, a trecut de la un patron la altul, de la patroni la ucenici şi trăieşte, acum, cu o brută, Lupeanu, pe care îl recomandă drept vărul său. Relaţia dintre ei este aceea din *Legăturile primejdioase*. Lupeanu este introdus în casa Mariei Bogdan în scopul de a o seduce şi, astfel, a hotărî pe nehotărâtul căpitan să rupă relaţiile cu ea. Însă luminoasa, casta Maria Bogdan se apără ca o fiară şi agresorul este desfigurat... Problema moştenirii rămâne deschisă.

Paralel se desfăşoară, dar fără anvergură, un alt fir epic şi altă temă. Mihai Orleanu, orfan, frecventează familia Poenăreanu şi cunoaşte, aici, mai mulţi tineri cu preocupări literare. Publicistul Vonica, numit şi *magul*, face experienţe spiritiste şi dă tinerilor sfaturi literare. Cecilia, soţia lui, este atrăgătoare şi tinerii îi dau roată. Mihai se îndrăgosteşte de o călugăriţă de la Pasărea, apoi de Maria Bogdan, de Cecilia şi trăieşte, extatic, spectacolele naturii (o ploaie diluvială). Citeşte o carte despre Yoga (de Eliade, desigur) şi asistă la o conferinţă a lui Krişnamurti. Scrie versuri şi, într-o zi, descoperă un „nou fel de poezie” (*trupul poeziei, spaţialitatea ei*). La cimitir, pe care îl vizitează cu prietenii săi Poenăreanu, Ojescu şi Nicu Filip, are, văzând o tânără femeie în sicriu, revelaţia unei întâmplări profetice: „E ca şi când ai avea această senzaţie de deja văzut din viitor spre acum, ca şi când, trăind ce încă nu este ai fi nu în afară de prezent, ci la o extremitate a lui, de aici invizibilă, de unde ai copia evenimentului de aici”. Teoria pleacă de la un concept bergsonian pentru a justifica un procedeu epic folosit în varianta *Ce se vede*: rotirea imaginilor, trecerea dintr-un timp în altul, privirea din viitor spre prezent (*povestirea unui vis* — zice un personaj cu o gândire pragmatică).

În Efes, citită separat, pare o naraţiune în stil auctorial neîncheiată. Există intenţia de a parodia romanul tradiţional? Unii

interpreţi au judecat în acest fel notele ironice, însă trebuie spus că ironia este foarte discretă şi parodia nu se simte. Că Radu Petrescu porneşte, în felul sau de a scrie, de la modele epice determinabile este sigur. Modelul este, aici, acela al romanului de moravuri (bărbatul matur prins între două tipuri de feminitate, comportamentul indivizilor în lupta pentru moştenire), văzut dintr-o perspectivă complexă. Faptele sunt urmărite în raport cu lumea obiectivă (mediul) şi prozatorul dă şi aici un număr apreciabil de descrieri elocvente ale oraşului Bucureşti, cu pomanagii, cerşetorii de la Sfânta Vineri şi paradisul detritusurilor din Valea Plângerii.

În *Ce se vede*, Radu Petrescu schimbă, întâi, numele personajelor şi ierarhia lor în naraţiune. Mihai Orleanu devine Alexandru Eliade, căpitanul Orleanu e, acum, căpitanul Octav Dinescu... Prietenii lui Alexandru Eliade se numesc Poenăreanu, Virgil Aurelian şi soţia acestuia, femeie cu picioarele pe pământ, care corectează evaziunile în timp, fantasmagoriile lui Alexandru. Naraţiunea, în genere, devine arborescentă, pe alocuri inextricabilă, sofisticată. În centrul ei se află un mic cerc de intelectuali tineri care, în anii războiului (1941— 1943), citesc pe Mircea Eliade, scriu versuri şi romane, discută despre poezie şi retorică şi fac teorii asupra personajului, cu sugestia cunoscută că romanul trebuie să cuprindă şi o teorie a romanului, iar romancierul este primul lector al textului. Eroii lui Radu Petrescu pun accent pe rolul privirii şi pe ideea vizualităţii: „Viaţa personajului se desfăşoară în spaţiul interior al ochiului pentru că, într-o oarecare măsură, cel care îl scrie îl şi citeşte în timp ce îl scrie. În ochi, adică într-o sferă vie care pluteşte între exterior şi interior, între lumea zilei şi a nopţii, o zi plină de taine, o noapte plină de lumini, şi lumea celor două nopţi, a celei luminoase şi inteligente şi a celei de dedesubt, mute şi opace". „O, exclamă Poenăreanu, scriitorul pune pe hârtie semne, stimuli. Nu cred că personajul este opera cuiva anume. El este creat de puterea de a visa a umanităţii în generalitatea ei."

Tinerii, preocupaţi de retorică, sunt suspectaţi de autorităţi şi

pe urmele lor se află mereu *omul umbră*, numit într-un loc Carameta. Unul dintre ei, Daniel, este rănit. Evaziunile în timp, rupturile de nivel împiedică determinarea istorică a faptelor. Unele s-au petrecut, în mod sigur, în vremea războiului, altele mai târziu (personajele ajung în detenţie după război şi cunosc experienţa Canalului), însă prozatorul, aplicând metoda simultaneităţii, nu face cronica evenimentelor, ci cronica interiorităţii, iar aici timpurile şi spaţiile naraţiunii se suprapun. „Nu înţeleg nimic”, spune în final doamna Aurelian, gazda şi prietena lui Alexandru Eliade, ascultându-i confesiunea. S-a vorbit în legătură cu tehnica romanului de postmodernism (Mircea Zaciu) şi, într-adevăr, voind să facă din roman o sinteză epică, Radu Petrescu se apropie de experienţa prozatorilor postmoderni. Dacă acceptăm însă punctul de vedere al lui John Barth (moderniştii pun în prim plan „procesul literaturii” şi se preocupă de tehnica literară mai mult decât de „conţinutul” propriu-zis al romanului), proza lui Radu Petrescu pare o prelungire a experienţei moderniste din faza *noului roman*. O depăşeşte însă, am arătat acest fapt, acceptând că în roman esenţială rămâne problema personajului. *Ce se vede* şi *O singura vârstă*, scrieri de maturitate, folosesc această tehnică (viziune) complexă în ideea că tehnica romanului este chiar substanţa romanului. Individul este nu numai un caracter, un destin, e şi semnul unei lumi şi el trăieşte într-o simultaneitate magică, transcrisă în proză printr-o tehnică specială. Am impresia că tehnica atinge performanţa ei în *Ce se vede*. Ea constă într-un sistem complicat de reluări, *reveniri* în text (scena din copilărie în casa doamnei Poenărescu), mituri abia schiţate (acela al revelării Tatălui prin Fiu, sugerat în *Matei Iliescu* şi în *Ce se vede*), prin estompări şi epifanii de imagini. În ultima parte a romanului *Ce se vede* sunt retranscrise, pur şi simplu, paginile despre cerşetorii de la Sfânta Vineri, ca şi când prozatorul ar vrea să concentreze într-o reverie finală toate reliefurile şi toate timpurile naraţiunii. Naraţiunea lui Radu Petrescu apare, în acest chip, ca o pânză în

care aceleaşi desene şi aceleaşi culori se extind şi se restrâng, explodează şi, vorba lui, se *împalidează* după o tehnică subtilă, migăloasă...

Estetic vorbind, scrierile acestea foarte elaborate, cu pagini eseistice sclipitoare, sunt ca opere de ficţiune fără pregnanţă.

* * *

Jurnalul constituie, indiscutabil, opera cea mai complexă şi mai profundă a lui Radu Petrescu, deşi prozatorul, influenţat probabil şi de G. Călinescu, nu pune mare preţ pe „aceste amărâte note zilnice". Le ia, totuşi, în serios, din moment ce le scrie şi le rescrie, le organizează după marile modele ale genului (Stendhal, fraţii Goncourt, Amiel, Jules Renard, Gide...), atent mereu să prindă pe hârtie „fizionomia unei zile". Jurnalul său este probabil mult mai vast, din el n-au apărut decât trei volume (*Ocheanul întors*, 1977; *Părul Berenicei*, 1981; *A treia dimensiune*, 1984), primele două selectate şi revizuite de prozator. Antologia de *Proze* din 1971 cuprinde o parte din însemnările din 1952—1953, reproduse, apoi, în *Ocheanul întors* (primele 205 pagini). Există precedentul *Didactica nova*, o proză neobişnuită în marginea unui album de fotografii. Înainte de a-i analiza structura şi a-i remarca valorile estetice, să vedem cum se împacă *mistica obiectivizării* cu această naraţiune la persoana întâi.

O primă idee, inspirată de Croce, este că o operă, indiferent de formula ei, iese dintr-o cronologie a vieţii interioare. Citim în *Ocheanul întors*: „Orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al duratei noastre inefabile". Formula *durată inefabilă* îndepărtează ideea că între operă şi biografie este o legătură mecanică. Radu Petrescu rămâne pe poziţii proustiene, e interesat de *eul profund, eul creator*, nu de determinările din afara creaţiei. Biografia scriitorului este biografia operei sale, spune, s-a văzut, Alphonse, personajul central din *O singură viaţă*. „Între sevă şi ceea ce se cheamă *viaţă* nu e nici o legătură necesară şi ce se

poate spune despre viaţa unui scriitor rămâne o vorbă goală“, notează prozatorul în *A treia dimensiune*. Despre jurnal, ca gen literar, opiniile prozatorului sunt schimbătoare. Într-un loc îl minimalizează: „Jurnalul, ca istorie a vieţii, e o iluzie. Rămâne un mic exerciţiu pur de componistică“ (*Ocheanul întors*). Şi în altă parte: „Jurnalul este pentru când nu poţi scrie” (*A treia dimensiune*) sau: „Jurnalul e un fel de debara, ca şi romanul, altfel situată însă, în care nu intră decât cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine până să ajungă la micul obiect preţios” (*Părul Berenicei*). Jurnalul mai fusese şi altădată comparat de către Claudel şi Călinescu cu o debara sau o ladă în care se adună vechiturile. Radu Petrescu îşi leagă, totuşi, unele speranţe de acest bric-à-brac. Îl scrie, mai întâi, cu gândul că este singurul lui lector (în clasificarea lui Jean Rousset: *cazul jurnalului cu un singur destinatar!*): „acest jurnal e tot mai mult *scris doar pentru mine*, ceea ce mă mângâie” (*Ocheanul întors*) şi „nu mă jenează ce am scris aici, dar ar jena pe un străin care ar citi; mi-e indiferent, *jurnalul e doar pentru mine*, o oglindă montată între *celelalte* foi ale mele în aşa fel încât să mărească spaţiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, *mai* adânci...” În acest fel îl gândea, între alţii, şi Benjamin Constant. Însă destinul jurnalului intim este să ajungă, dacă nu este distrus pe măsură ce este scris, în mâinile cititorilor. Radu Petrescu îl pregăteşte în acest sens, schimbându-i statutul şi destinaţia. *Debaraua*, *exerciţiul componistic* (laboratorul de fraze de care vorbeşte Barthes) încep să aibă un sens major. De exemplu: „jurnalul ca formă de cunoaştere a limitelor” sau jurnalul poate da o sugestie despre „arhitectura existenţei mele”.

Arhitectura existenţei? Frumos spus. Şi foarte exact în ceea ce priveşte substanţa jurnalului ca gen literar. Numai că Radu Petrescu nu vrea ca jurnalul său să creeze un personaj şi să-l impună printr-o *ficţionalizare* (să-i spunem astfel) involuntară. Vede în acest proces, esenţial, în fond, pentru destinul jurnalului ca literatură, o primejdie şi avertizează în două rânduri asupra ei: „Pe-

ricolul jurnalului. Autorul inventează un personaj, apoi începe să semene cu acel personaj. Este foarte explicabil *de ce*. Însă artistul ca om se confundă cu opera, ori nu mai are de ce face artă. Să facem, deci, jurnal, însă distrugându-l mereu, pe toate căile, instalând, printre altele, peste tot, oglinzi ca aceea de la Operă. Personajul se iveşte mereu şi trebuie şters de fiecare dată cu acizi, astfel încât să nu depăşească nivelul cărţii. Eu voi scăpa de pericol şi fără precauţii, pentru că nu am timp să mă ocup de scumpa mea existenţă, nici atât cât să trag cu ochiul la eroul care se formează, dacă se formează!, în aceste caiete şi să-l copiez pentru a-l purta prin lume." Prozatorul are dreptate într-o privinţă ("personajul se iveşte mereu..."), dar se înşală în alta: personajul din jurnal nu se lasă şters sau, dacă se lasă, apare în locul lui altă ficţiune şi anume aceea a personajului pe care autorul (cel care ţine jurnalul) n-o acceptă ca personaj. Şi, apoi, am dovedit în altă parte, sunt două personaje într-un jurnal: unul pe care îl comunică autorul şi altul care se comunică singur, fără voia autorului. În cazul lui Radu Petrescu primul personaj, de la suprafaţa naraţiunii, ar putea fi definit astfel: un intelectual care citeşte enorm şi care nu mizează decât pe scriitură; el suprimă în mod conştient din însemnările zilnice existenţa lui, împiedicând astfel naşterea unui personaj. Dar există, se va vedea, în aceleaşi însemnări un alt personaj care scapă operaţiei de suprimare. Un caligraf care se teme de existenţă, pierdut într-o epocă violentă, retras ca melcul în sine, animat de o singură voinţă şi construit, ca destin, pe voinţa de a scrie. Acesta este foarte pregnant în caietele lui Radu Petrescu.

Dar să revenim la ideea jurnalului. Prozatorul nu are propriuzis o poetică (cum are o poetică a romanului) şi nici nu se gândeşte prea mult la ea. El avertizează ca aceste *caiete* să nu fie citite ca beletristică. Paradoxul este că orice jurnal profund este citit ca *beletristică* pentru că în el există totdeauna un scenariu epic, un destin, un *roman indirect,* cum îi zice, se ştie, Eliade. Chiar şi atunci

când viaţa este programatic eliminată şi jurnalul nu vrea să înregistreze decât Ideile, aşa cum gândeşte Radu Petrescu: „Căci nici nu cred că viaţa mea e atât de interesantă încât să merite o cronică zilnică şi nici nu intenţionez cumva să transform aceste foi uşurele în tribună de pe care posteritatea să asculte lecţiile mele postume. Caietele de faţă sunt cutii de sticlă, în care bag fluturi cu speranţa că, odată, uitându-mă la ele, voi avea surpriza agreabilă de a vedea că fluturii sunt tot vii şi zboară între pereţii de sticlă agitându-şi aripile colorate, trompele delicate şi ingenioase. În scurt: jurnalul nu e o carte de idei, ci de Idei." Trebuie precizat că prozatorul a desfăcut în mai multe rânduri aceste cutii de sticlă şi a verificat soarta fluturilor închişi acolo. Jurnalul lui nu este spontan, frazele nu sunt lăsate, cum se zice, la prima mână. Sunt, dimpotrivă, scrise şi rescrise, lucrate *cu disperare*, cu aceeaşi grijă cu care sunt redactate naraţiunile. Ele pierd valoarea spontaneităţii, dar câştigă în perfecţiune şi elocvenţă, în „mica transparenţă", cum îi zice autorul.

Didactica nova, scrisă în 1952, retranscrisă în 1961 şi publicată în 1971, e „un modest catalog doar, pentru mine însumi". Nu-i doar pentru sine şi nu-i numai un modest catalog. Când se apucă să-şi scrie autobiografia, prozatorul doarme sub pernă cu două modele ale genului, Cellini şi Rousseau. Acesta din urmă pornea la drum (în *Confesiuni*) cu ideea că viaţa lui este reprezentativă, că destinul lui e unic în lume. Prozatorul român se minunează, ca Sfântul Augustin (pe care îl citează în mai multe rânduri), de propria existenţă şi nu crede că viaţa lui prezintă interes. Existenţa lui este o suită de fotografii, „un şir de imagini", „părelnice ca aburii unor nori pe oglinda uitată în iarbă"... Ştim prea bine că această îndoială de sine poate ascunde o conştiinţă puternică de sine. Nu se apucă să-şi noteze amintirile cine nu are, într-un chip sau altul, sentimentul că viaţa lui prezintă interes, că existenţa sa reprezintă un destin. Faptul se verifică şi în *Didactica nova*. Acest şir de imagini „care se clădesc unele peste altele şi

unele în spatele altora într-un aer care este şi nu este aerul comun şi cărora, laolaltă, le dau numele meu şi ştiu că totuşi n-au a purta vreun nume” sugerează un destin şi anume pe acela al unui individ matur care caută în imaginile trecutului o identitate, propria identitate. Cum zice Proust: „à côté de ce passé, essence intime de nous-même”. La această esenţă intimă vrea sa ajungă Radu Petrescu pe altă cale decât aceea utilizată de regulă de memorialişti. El nu vrea *să povestească*, *să reconstituie* o viaţă (în cazul de faţă copilăria), vrea să facă o „plimbare imaginară“ în trecut, comentând un număr de fotografii îngălbenite. Comentariul se extinde asupra mediului, aşa încât *Didactica nova* cuprinde un număr mare de descrieri (de străzi, clădiri, interioare, portrete), imagini, pe scurt, care închid în ele copilăria naratorului. Prozatorul nu va face, în consecinţă, obişnuita evocare stil Creangă, ci o prezentare obiectivă a imaginilor care populează universul copilăriei. El întocmeşte în acest scop un repertoriu de fişe, adună documente, organizează amintirile. Când le transcrie în carte, nu uită să noteze senzaţiile pe care le are când transcrie (“acum însă e ciudată senzaţia mea evocând aceste lucruri demult întâmplate, în mitologie”), suprimând lirismul obişnuit în astfel de situaţii. *Didactica nova* nu-i o carte lirică, e una obiectivă, acaparată de prezentări minuţioase. Trecutul se prezintă ca un număr de *scheme goale* pe care cel care-l evocă trebuie să le umple cu reflecţii şi sentimente străine de aceste tipare. *A trăi*, aşadar, schemele. „Dar iluzie! — zice Radu Petrescu — în realitate este inadmisibil să memorăm sentimente şi gânduri încercate lângă un lucru sau într-o întâmplare a trecutului, chiar şi a celui mai apropiat, actualitatea, adică existenţa noastră însăşi, fiind garantată tocmai de posibilitatea de a uita”. Trebuie adăugat că Radu Petrescu reduce enorm conţinutul sentimental al *orei prezente*, nu se lasă năpădit de nostalgii, nu e obsedat, cum sunt memorialiştii, de timpul ce se duce. El înfăţişează cu maximă obiectivitate *schemele* copilăriei sale şi are credinţa că „timpul nu poate fi regăsit”. Ce se poate obţine e

doar ritmul în care se desfăşoară imaginile noastre despre noi înşine şi pe care prozatorul îl numeşte, în glumă, „ritm luminos”.

Autobiografia devine în acest chip o scriere despre posibilitatea de a scrie o asemenea autobiografie. E tema de profunzime a *Didacticii*. Autorul revine periodic la ea, o scoate la suprafaţă, explică un paragraf, trimite la un model (“plimbarea aceasta imaginară nu intră în planurile proprii *Didacticii*”; „asemenea socoteli au toate şansele de a părea fanteziste şi de a plictisi, dar nu trebuie să se uite că *Didactica* e pentru uzul autorului, ca orice carte serioasă“; „în ciuda teoriei despre imagini, observ că *Didactica* are tendinţa de a deveni un roman (...), lucruri şi oameni aici consemnaţi nu sunt decât imagini ale mele”), nemulţumit, speriat chiar că *Didactica* evadează din scenariu şi tinde să devină o scriere de ficţiune.

Devine, cu adevărat, o ficţiune, nu prea atrăgătoare, e drept, la lectură, pentru că prozatorul nu urmăreşte destinele şi nu elucidează întâmplările. Însă, indirect, se fixează o atmosferă şi un mediu uman prezentat prin succesive descrieri. Copilul stă pe strada Mihai Bravu, în Bucureşti, într-o curte mare, casa naşei este situată pe lângă Grădina Botanică şi are o terasă cu stâlpi groşi, naşul, un bărbat mare şi gros, seamănă izbitor cu Flaubert, camera Maicii-Mari se află lângă o săliţă, iar lângă săliţă e camera de serviciu în care sunt depozitate lucrurile vechi din gospodărie. Prozatorul face recensământul lor. Vine în minte bucătăria. Urmează o descriere detaliată a cratiţelor, tăvilor, lingurilor, piuliţelor şi cuţitelor de tăiat carne şi oase... Copilul este interesat şi de Any, de care se îndrăgosteşte cu violenţă, apoi de Coca, pentru care compune prima poezie, se gândeşte şi la Reta, dar Reta refuză să apară în lumina textului. Un capitol (al XVII-lea) începe mai provocator: „Sub fustele bonei am privit în pod”, dar ceea ce urmează nu este de natură să scandalizeze cititorul. E o lungă, amănunţită prezentare a podului. Sunt, apoi, prezentate alte case, alte inte-

rioare, călătorii (la Buleta, la Mangalia) în acelaşi stil precis şi uscat. Peisajul e văzut cu o privire mirată şi reflexivă. Iată câmpul dinspre Viforita: „Câmpul de la marginea iazului mă făcea fericit cum te fac fericit lucrurile în vis, fără să-ţi dai prea bine seama de ele, impresionat mai mult de vagul din ele, de intuiţia că formele lor atât de precise şi palpabile sunt goale pe dinăuntru şi umplute cu noapte, cu o ceaţă, cu o materie imponderabilă, dar de mii de ori mai puternică decât orice imaginaţie, care le umflă şi le ţine pe loc, dar crustele vizibile pot crăpa şi această materie să se elibereze şi să cucerească aparenţele. De aceea probabil vibram atât la *delicateţea* verdelui ierbii, a albastrului cerului, la *preciziunea* contururilor şi a volumelor, preciziune care mi se părea un miracol şi din a cărei pricină am preferat multă vreme picturii desenul". Este clar că peisajul lui Radu Petrescu nu mai este o *stare de suflet*. E un obiect al naturii, o fericire a privirii.

Sunt în *Didactica* şi elemente mai senzaţionale şi o tipologie în rezumat. Tatăl, mama, Maica-Mare, naşa, naşul intră şi ies fără a lăsa imagini memorabile, în această confesiune interesată mai mult de ritmurile ei decât de lumea pe care o exprimă. Adolescentul citeşte din Fénelon şi se plimbă pe dealul dinspre Viforita. Intră în biserică şi vede o călugăriţă frumoasă şi după aceea patru luni de-a rândul o caută. Din întâmplarea de atunci nu rămâne, în text, decât imaginea frigului sticlos şi chipul palid al călugăriţei luminat de făcliile de ceară... Prin 1946—1947 trece printr-o mare criză interioară... Citeşte, cam tot atunci, *Cousin Pons* şi *Madame Bovary* şi perfecţiunea lor îl sperie: „îmi dă emoţii insuportabile şi trebuie să abandonez lectura". Citeşte şi traduce *Confesiunile* lui Augustin cam în vremea în care doamna D. îl învaţă să tricoteze: „Ghemul de lână verde aluneca dintre genunchii mei în poalele ei şi andrelele mi s-au părut nişte obiecte halucinante, pe care ea a trebuit să mi le ia adesea din mână, alarmată şi de nepriceperea, dar şi de entuziasmul meu de neofit al unei arte în care, ce-i drept, s-a ilustrat şi Heracle." *Didactica nova* e, într-

adevăr, un repertoriu de teme, un catalog de imagini din copilărie şi adolescenţă, dar este, în rezumat, şi cronica unui destin care nu pune preţ pe evenimente şi îşi refuză, principial, destinul în latura lui existenţială.

* * *

Prin cele trei volume apărute până acum, Radu Petrescu a dat cel mai amplu şi mai profund jurnal de creaţie publicat în literatura română. Este opera lui majoră, superioară, repet, literaturii de ficţiune. Ordinea în care au fost tipărite cărţile nu corespunde ordinii în care au fost scrise. Cele mai vechi notaţii sunt din 1952—1954 (*Ocheanul întors*, tipărit în 1977). *A treia dimensiune* (apărut postum, 1984) cuprinde fragmente din 1957—1960, iar *Părul Berenicei* (1981) acoperă perioada 1961—-1964. Cum am precizat deja, textele iniţiale au fost rescrise în mai multe rânduri şi adnotate în momentul în care au fost pregătite pentru tipar. Lângă însemnările din 1961 sunt, în *Părul Berenicei*, reflecţii din 1978, de natură, îndeosebi, estetică. Toate aceste reveniri unifică stilistic jurnalul. Nu este nici o diferenţă între un text din 1952 şi altul datat 1979. Acelaşi stil ceremonios, uşor pedant, muzical, cu respiraţie lungă şi lentă, un *stil al nuanţei*, putem zice, ieşit din ştiinţa şi răbdarea unui spirit alexandrin pregătit de clasicii francezi. În tipologia stabilită de Eliade (modul Léautaud şi modul Jünger), jurnalul lui Radu Petrescu intră, fără ezitare, în categoria jurnalelor elaborate ca orice operă literară (modalitatea Jünger). El este opera unui estet şi trebuie citit, în ciuda avertismentului dat de autor, ca o scriere beletristică.

Ce surprinde, întâi, la lectura jurnalului este nota existenţială redusă. Autorul, tânăr intelectual, e preocupat de literatură. Destinul lui e literatura, iar literatura este, înainte de orice, o *scriitură*. Iată adevărata temă a creatorului şi, deci, a jurnalului. „Sufletul meu e hârtia aceasta”, notează prozatorul în *Ocheanul întors*, dând să se înţeleagă că pe el nu-l interesează decât *omul de hârtie,*

ființa gramaticală de care vorbește și Barthes. Această abstragere nu-i, totuși, posibilă integral. *Hârtia* nu poate face abstracție, la infinit, de *sufletul* celui care-și notează zilnic ideile. În orice ființă gramaticală este, voit sau nevoit, și o *ființă existențială*, un spirit, cu alte cuvinte, care-și judecă propria condiție în raport cu lumea din afară. Dovadă chiar caietele lui Radu Petrescu în care surprindem, din loc în loc, accente ale vieții lui morale și sociale.

Putem distinge patru categorii de teme în jurnalul său. Cea dintâi sugerează în o mie de feluri dificultatea de a scrie. Puțini scriitori români arată atâta interes pentru problemele scriiturii, compoziției, limbajului, în fine, *metodei* ca Radu Petrescu. A doua temă, legată de prima, este de ordin teoretic: a gândi literatura, a crea o metodă nouă în roman, a defini un personaj care să exprime o structură romanescă și o structură care să dea expresivitate unui nou tip de personaj. Aceste prime doua categorii de motive formează un jurnal de creație original. Există în jurnal și o a treia categorie de notații referitoare la lumea din afară. Ele formează o lungă, surprinzătoare *istorie* a *cerului, o cronică a norilor*, un buletin meteorologic întocmit zilnic de un caligraf obstinat să urmărească culorile și stările aerului. Pagini superbe despre transparență, mici poeme despre formele norilor și ființelor de aer. Nimeni, iarăși, n-a mai transcris cu atâta pasiune și pricepere într-un text literar semnele cerului, liniștea cosmică și bucuriile ochiului care observă toate acestea.

Cealaltă lume, socială, nu este absentă din jurnal, dar semnele ei sunt mai slabe. Ușoare aluzii, câteva notații indirecte și atât. Epoca (anii '50 și începutul anilor '60), cu tragediile ei, nu solicită pe prozator. Radu Petrescu n-a putut sau n-a voit să lase prin jurnalul său un document de epocă. Pune viața politică între paranteze, deși politica domină, în aceste timpuri, viața spiritului. Prozatorul face însă abstracție de ea și notează în caietele sale în chip sistematic impresiile de lectură, obsesiile și proiectele literare. În fine, există în jurnal și o temă a autorului care își caută o

identitate, o temă de natură, în primul rând, existenţială. Mai slabă în primele caiete, mai pregnantă în ultimele însemnări. Cel care notează zilnic poate ignora, dacă poate, lumea din afară, dar nu se poate ignora mereu pe sine. Chiar obstinaţia detaşării indică un proces existenţial ce poate fi analizat. Radu Petrescu are faţă de această temă, fundamentală în orice jurnal intim, o atitudine curioasă. Din citatele date până acum s-a putut constata că nu-i găseşte, teoretic, nici o justificare şi, în consecinţă, o elimină din preocupările lui. Dar o elimină într-un mod şi mai curios: vorbind mereu despre inutilitatea ei. E un alt mod de a o introduce în jurnal şi a-i sugera importanţa.

Toate cele patru categorii de teme sunt importante şi, luate împreună, definesc un spirit care ia lucrurile în serios şi vrea să-şi construiască cu orice preţ o operă. Jurnalul anticipează sau merge paralel cu opera, justificând-o estetic în toate fazele redactării. A scrie este pentru Radu Petrescu o bucurie şi, totodată, un chin. El nu face excepţie de la regula generală. Citim în *Ocheanul întors*: „de pe acum plăcerea de a scrie o egalează pe aceea pe care o am privind copacii pe dealuri". O relaţie, pe care trebuie s-o ţinem minte, între a *scrie* şi *a privi*. Scrisul este pentru prozator o *fericire a ochiului*. Modelul lui este Pallady, pictorul pe care îl preţuieşte cel mai mult. „A scrie cum pictează Pallady". Dar plăcerea se câştigă greu. În 1952 prozatorul se jură să se călugărească în noaptea de 31 august (când împlineşte 30 de ani), dacă până atunci nu va izbuti să scrie „o singură pagină, măcar, nemuritoare". Citeşte în acest timp pe Flaubert şi Proust, marile modele epice, şi remarcă la primul „mirajul muzicii de precizie meticuloasă şi lustruită“ şi, la al doilea, „inflorescenţele late". Când se uită la paginile proprii, vede o uscăciune dezasperantă. Proiectul lui este să exploateze această uscăciune, „să o ridic la demnitatea artei". „Un vis de infern", mai zice prozatorul. Din alte notaţii deducem că voinţa de a scrie ceva grandios este împiedicată de „o presiune extraordinară, epuizantă, senzaţia de a fi sub strânsoarea şi

apăsarea unei coroane prea scunde, prea strâmte, de a avea în torace un incendiu...” Un mic roman al scriiturii se profilează în aceste caiete. Romanul, indirect, al unui caligraf care îşi analizează eşecurile şi succesele. Uneori caligrafia îl încântă, a scris zece rânduri şi e fericit. Oricum, nimic nu-i iese din prima lovitură. În *Ocheanul întors* dăm peste această propoziţie stranie: „Scrisul meu s-a uitat de două ori la mine”. Din jurnal înţelegem că Radu Petrescu se uită de zeci de ori la scrisul său. Se uită şi-l ascultă. „Ascult foile scrise” (*Părul Berenicei*). E când mulţumit (“astăzi scrisul a fost o plăcere”), când exasperat (“scriu înnebunitor de prost”, „n-am deloc talent, sunt cel mai greoi tip cu putinţă“). Sunt şi momente de delir (“poate sunt pe cale de a avea geniu”) urmate de prăbuşiri, negaţii radicale: „eu, dealtfel, nu sunt scriitor; totul este o întâmplare şi o confuzie”. În fine, o concluzie care ascunde resemnarea şi bucuria secretă a unui martir: „sunt rob destinului de a scrie”... Jurnalul lasă impresia că nu-i vorba, aici, de o figură de stil. Radu Petrescu *trăieşte*, cu adevărat, *arta* ca un galerian al nuanţei, ca un sclav al frazei. El vrea să atingă amplitudinea frazei proustiene şi să egaleze precizia prozei lui Flaubert, conştient că nu are geniul lor. Caietele sale arată cum se face un scriitor care nu-i înzestrat, trebuie să spunem, cu un mare dar al creaţiei. Lectura intră, ca un element important, în procesul de formare a scriitorului. Jurnalul lui Radu Petrescu este plin de reflecţii pe marginea cărţilor. Citeşte enorm şi meditează la ceea ce citeşte. Lectura lui Joyce este un mare eveniment în viaţa lui. G. Călinescu e marea iubire spirituală. Flaubert e prozatorul de căpătâi. De la el învaţă *mistica obiectivării*. Citeşte, apoi, multe jurnale intime, preferinţa lui merge spre fraţii Goncourt. Dăm peste o definiţie bună a jurnalului lui Amiel: „o scriere mediocră, o fină scriere mediocră“. Jurnalul lui Camil Petrescu îl dezamăgeşte pe drept cuvânt (“acest fel de a privi lumea îmi este cu desăvârşire străin şi antipatic”). Nu-i place, apoi, *Război şi pace* fără a da o explicaţie, şi nici *Ciuma*. Citeşte pe italieni (Dante, înaintea tu-

turor), pe istoricii latini şi vrea să aibă severitatea stilului lor. Dacă înţeleg bine, Thomas Mann nu-i spune mare lucru, *noii romancieri* francezi îl interesează, dar se desparte de ei în câteva puncte esenţiale. Importantă este priceperea lui de a diseca un text şi de a prinde nuanţa exactă atunci când descrie *împrejurările lecturii*. Fapt ciudat, când aceste reflecţii pe marginea cărţilor sunt strânse într-o carte (*Meteorologia lecturii*, 1982), ele nu mai sunt atât de interesante. Au fost eliminate *împrejurările* care le dădeau culoarea şi farmecul. Ele arată un lector fin şi un teoretician obsedat de o construcţie nouă în roman.

Dintre ideile lui Radu Petrescu privitoare la roman câteva merită a fi semnalate. Opinia lui, mai întâi, *că toate operele parodiază*, idee pe care o întâlnim şi în gândirea postmodernistă. Credinţa, apoi, că „operele sunt monografii ale ideilor” şi că romanul modern trebuie să *obiectualizeze* personajul în sensul realismului joyceian. Peisajele nu sunt elemente adiacente într-o carte de proză, sunt „statuile eroilor, organele lor aeriene, sublime”. Romanul este nu o imitaţie a vieţii, ci „un mod al vieţii, cum moduri ale vieţii sunt arborii, caii”. De aceea: „romancier este nu cel care cunoaşte bine viaţa, ci acela care o inventează cum trebuie”. Propoziţie memorabilă. Radu Petrescu se desparte, aici, de realismul tradiţional (romanul ca reproducere a realului), se desparte şi de *estetica experienţei*, susţinută de Camil Petrescu şi eseiştii din anii ’30. „Ideea de a da preeminenţă vieţii asupra creaţiei mi se părea ridicolă“ (*Ocheanul întors*)... Nu-i place nici proza poetică (“m-a pus totdeauna pe goană“), Mateiu Caragiale nu-i pe gustul său, Ghica are mai multă culoare şi forţă (“frază virilă, robustă, decisă, patriciană, făcută cu bravură; gândeşte drept şi sever, se simte ţăranul”)... Astfel de disocieri, opţiuni sunt interesante şi arată fineţea spiritului. Creatorul este urmat mereu, în jurnale şi în opera beletristică, de un desociator subtil de idei. Scenariile lui sunt complexe, ambiţioase (operele ca monografii ale ideilor, jurnalul ca „machetă a universului”), dar opera pro-

priu-zisă nu le traduce decât parţial. Jurnalele arată mai multă fluenţă şi, chiar sub raport literar, multe pagini sunt superioare scrierilor beletristice. Sunt atâtea propoziţii memorabile aici, atâtea fragmente care arată fineţea desenului.

Împotriva voinţei prozatorului de a nu-şi introduce existenţa în jurnal, imaginea existenţei acaparate de scriitură străbate, totuşi, printre rânduri. Ea dă o anumită culoare şi personalitate acestor însemnări ameninţate, altminteri, de uscăciunea scrisului frumos. Un personaj ciudat trăieşte în aceste pagini şi cea dintâi trăsătură a lui este frica de existenţă. Îi urmează, de îndată, marea lui sete de literatură. Primele notaţii zilnice (*Ocheanul întors*) ni-l arată stabilindu-se ca tânăr profesor la Petriş, sat pe lângă Bistriţa-Năsăud. E nemulţumit de sine şi-şi face un portret defavorabil bazat pe o supărătoare dualitate a firii: „E în mine un personaj gata de gravităţi şi de poză, locuind cu capul în Liră (constelaţie) şi un altul, mai scund şi mai uscat, plin de un bun-simţ foarte pedant însă, oricum mai apropiat. M-am decis să las celui din urmă triumful". O propoziţiune, din aceeaşi pagină, dovedeşte însă că în bunul-simţ pedant trăieşte un mare orgoliu: „ştii prea bine că ţi-ai vârât degetele în eternitate". Cuvinte splendide, gândite, probabil, îndelung. Radu Petrescu nu mizează, trebuie să repet, pe valoarea spontaneităţii. Dar să vedem, în continuare, viaţa lui la Petriş. Stă în gospodăria Cristinei, bea mult lapte, predă gramatică la a şaptea, citeşte din Vlahuţă la a cincea, la ora 13 cumpără un kilogram de carne de oaie, iar după amiază urcă pe deal să vadă apusul de soare... Urmează apoi, în paginile următoare, o descripţie amănunţită a gospodăriei ţărăneşti. Cabinetul din fundul curţii nu are pereţi, găinile tinere nu sunt obişnuite cu cocoşii, ţărăncile bătrâne vorbesc puţin, viaţa are, aici, ritmuri încete şi sigure. Tânărul profesor, îndrăgostit, merge deseori la Dipşa unde se află *Ea* (nu-i dă decât foarte târziu numele) şi pe drum îşi notează impresiile pe o cutie de chibrituri. Când se întoarce plânge în hohote, nu se ştie de ce, şi face

planuri mari. Joacă şah cu domnul Aurel, băiatul gazdei, şi găinile fac gălăgie în curte...

Profesorul de română citeşte, evident, şi gândeşte la ceea ce citeşte. Când deschide *Adolphe*, gâştele de pe poiana din faţa casei îi zboară pe la urechi. Astfel de imagini de contrast revin în jurnal. Este o tehnică, am putea zice, de a uni nesemnificativul în ordinea realului cu semnificativul în planul spiritului. Citeşti opera unui mare filozof şi te doare măseaua sau scrii zece pagini bune despre realismul lui Joyce şi după aceea scoţi pantofii de la cizmar. Nu inventez nimic. Preiau elemente din aceste caiete. Deşteptat la ora 4 cu durere de cap, de măsea, cu junghiuri în gât şi în umărul drept, profesorul îşi citeşte însemnările intime şi nu-i satisfăcut. Disperare delirantă. Se gândeşte să şteargă unele rânduri ("însemnare regretabilă"), dar renunţă ("nu vreau nici să şterg, nici să rup"). Nu va proceda totdeauna aşa. Mărturiseşte chiar el, de mai multe ori, că îşi revede notele vechi, le rescrie. Când se întoarce într-o zi de la Dipşa, reciteşte foile scrise chiar în timpul călătoriei şi este îngrozit. Le transcrie (o primă operaţie de selecţie, polisare) cu gândul că într-o zi va reface caietul. Până una, alta, face cronica vieţii rurale. E iarnă şi afară crapă pietrele de ger, porcii grohăie şi prozatorul citeşte, în casă, din Madame de Staël. Descoperă o frază care-l încântă. *Ea* stă pe pat şi genunchiul piciorului stâng se vede, rotund şi curat, ca o piatră preţioasă. De pe fereastra şcolii observă trecerea unui cârd de raţe şi e „zguduit ca de un mare şi mut semn peste miracole". Notează altă dată tot cu emoţie în faţa unei femei cu picioarele albe şi fusta *roz* care şade pe malul *verde* de lângă turnul bisericii săseşti. „Jurnalistul" pictează în caietele sale. Ele conţin un album fantastic al cerului, al norilor, al ploilor, al transparenţelor aerului. O proză picturală, foarte fină, un peisaj halucinant văzut de un ochi subţiat de cultură: „Munţi lungi şi înalţi, cu două-trei creste marcate şi cu falduri bărboase care, când lumina dulce a serii le bate dinspre apus, amintesc somptuoasa materialitate a rochiei

Estherei lui Rembrandt. Şi, de sus până jos şi-n toate părţile, o oglindă nemărginită pe care norii par aburii respiraţiei apropiate a unui personaj despre care, ştiu eu, mult aş da să pot spune vreodată ceva mai mult. Nu lucrurile însele ale acestui loc, ci culoarea şi forma pe care ele le trimit prin aer până la mine, ochiului meu, pot fi pipăite ca nişte delicate jucării pe care, pe toate, să le pun în poala ei.” Radu Petrescu vede nu numai aerul, vede şi frazele. În timp ce trece pe cer „un nor subţire şi lung, ca un bumerang violaceu”, îi vine în minte o frază din *Madame Bovary* şi o vede „ca un voal străveziu, colorat magnific şi delicat, pe care două mâini îl întorc în toate felurile, făcând să-i strălucească apele şi culorile...”

Istoria cerului se amestecă în jurnal cu cronica emoţiilor de lectură. Cer violet, „de o fineţe sticloasă“ şi lecturi în pat, alături de *Ea*, din *Ilustrul Gaudissart*. „Plângem amândoi”, notează prozatorul. De peste tot îl „fixează Ideile” şi îl supraveghează cosmosul. Stă la masă şi, deodată, geamurile se înroşesc. Sare speriat crezând că este un incendiu: nu-s decât „nori cu spinările albastre şi în rest grozav de roşii care se încrucişau în cel mai verde cer din lume. Acel verde sensibil, deşi sticlos, şi în a cărui compoziţie intră nu galben, ci aur, pe care-mi închipui că-l are Beato Angelico. Peste două ceasuri, aerul s-a înnegrit şi în fereastră am văzut luna plină cu coarnele-n sus printre fumegarea câtorva mici nori albi”. Autorul declară că nu va obosi niciodată să înregistreze „mişcările aerului şi ale oamenilor” şi aşa şi face. Jurnalul e plin de portrete şi de peisaje în culori subţiri, vaporoase. Pictează realmente aerul, transparenţa, culorile şi sunetele ploii sau liniştea ameninţătoare a cerului gri. Este inepuizabil, descoperă nuanţe inedite şi fixează cu fervoare pe hârtie „un splendid cer în subţire penumbră“ sau „un ţap tânăr, roşu, ridicat în două picioare, aplecat din mijloc spre dreapta, în aer, cu genunchii la piept, cu bărbia în piept; în coarne aerul de dimineaţă îi punea fulgi violeţi, roz, verzi”...

Profesorul de limba română are şi preocupări mondene. Îşi pune costumul alb şi nu uită să strecoare în buzunar micul său Rimbaud. Sunt clipe de răsfăţ, rare. În genere, nu-i mulţumit: „Viaţa mea, vai, e făcută din elanuri şi bâlbâieli, din ignoranţă şi veleităţi”. Jurnalul nu ocoleşte momentele penibile: durerile de măsele, indigestiile, „stările de încenuşare”, golurile fiinţei, melancoliile „de neputincios incult şi aventurier maniac”. Citeşte ceea ce scrie şi este revoltat. Vanitatea artei îi pare insuportabilă. Are 26 de ani, e îndrăgostit şi notaţiile lui erotice sunt foarte pudice. O scenă de intimitate: „după 10 noaptea, în timp ce ea îmbrăcată doar în furoul roz, şedea pe marginea patului şi se spăla pe picioare, am pus haina bleumarin peste pijama, fularul şi am ieşit să iau apă de la puţ”. Este prezentarea unui tablou, e o descriere statică, rece. Astfel sunt înfăţişate toate momentele intime. Se simte peste tot obsesia, respiraţia artei. Chiar şi în cronica viselor. Radu Petrescu visează că citeşte pe Dante, că este fugărit de statui sau că ascultă muzică de Wagner.

Însemnările din *A treia dimensiune* şi *Părul Berenicei* sunt mai rapide şi mai acut existenţiale. Prozatorul întoarce ocheanul spre sine şi caută să cunoască adâncurile fiinţei. Descoperă „bâlbâiala originală“. Citind ceea ce a scris, constată că, de teama de a nu fi emfatic, a lipsit cărţile lui de „poezia viguroasă, de farmecul imaginaţiei mari”. Ia, atunci, o hotărâre radicală: „E timpul să intre în caietele tale Tragedia”... A revenit, între timp, la Bucureşti şi trece prin stări de informă disperare. Se judecă aspru şi se resemnează în destin: „O mare energie se înăbuşă în mine, fără ca cineva s-o bănuiască şi fără s-o pot manifesta, în timp ce alţii dispun de putinţa care mie mi-e refuzată. Dar nu li s-a dat tocmai pentru că nu le este utilă? Ce este de făcut? Înghite-ţi disperarea, lucrează ca o cârtiţă, nu spera, nu aştepta nimic. Aşa va fi totdeauna, nu-i nimic de făcut. Lucrează pentru tine, pentru singura ta satisfacţie, cu pământul pe cap, cu un veşnic perete lipit de ochii tăi. Închide-ţi ochii, astupă-ţi nasul, nu te mişca şi moartea,

când va voi, să te găsească aşa, drept şi orb. Asta e tot. Nicăieri — nimic”. Asemenea notaţii severe alternează cu altele din zona vieţii viscerale. Pe 3 noiembrie (1957) nu are digestie bună şi din această cauză visează urât. Altă dată pântecul lui este umflat şi faptul e trecut în jurnal. Simte înţepături în zona inimii şi jurnalul înregistrează şi acest amănunt. Radu Petrescu, care a citit multe jurnale intime şi a citit şi comentariile sarcastice ale criticii în marginea lor, nu elimină totuşi asemenea detalii. Trece printr-o sală de expoziţie şi are un sentiment de „silă şi urât, un gust de morgă.” Se priveşte în oglindă şi îşi vede faţa palidă şi mototolită. Lucrează ca mic funcţionar cu 500 lei pe lună, e ameninţat să fie scos din schemă şi se gândeşte să ceară un post de paznic în preajma Capitalei. Primeşte, în fine, postul de bibliograf la un institut şi primeşte 900 lei pe lună. „Desfiinţat şi strivit”, îi rămâne nobleţea decenţei. Sunt pagini amare, caligraful îşi taie un profil tragic. Jurnalul nu mai are acea frumuseţe literară, puţin artificială, stilul e mai nervos şi mai direct. Prozatorul devine părinte şi notează cu delicateţe mişcările, sunetele lui Iorguţu. Acum apare şi numele femeii care trece ca o făptură de aer prin aceste caiete: Adela. Îşi priveşte destinul în faţă şi îşi explică tăcerea: „Nepotrivirea, care sper să nu-l contrarieze prea mult, este că împrejurările au făcut ca eu să nu exersez alte arme decât ale tăcerii, ale surâsului, ale retragerii. Viaţa mea practică a fost aspirată de mult în alt plan, ce mi-a mai rămas sunt nişte rudimente care nu au cum nutri nici măcar o umbră de onestă agresivitate indispensabilă“.

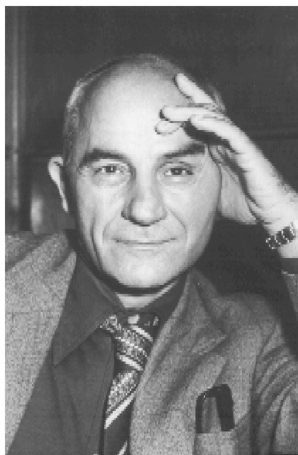
Notele continuă în *Părul Berenicei* în aceleaşi registre: unul sus (mişcarea ideilor), altul jos (viaţa cotidiană). Într-un loc aflăm că prozatorul vrea să-şi pună eroii „la cheia cerului”, în altul că este persecutat de muşte şi de migrenă. Vede pe stradă o blondă superbă, „subţire şi aromată, cu rochie roşu-stins, de vară“ şi se minunează. Altă dată copiază buletinul meteorologic. „Zi excepţional de îmbâcsită“. Îi curge nasul, i se scoate o măsea, suferă de

stomac... Geamătul vieţii mărunte se aude acum mai limpede în caietele care, bineînţeles, n-au încetat să prindă sunetul ideilor mari. Sunt reflecţii inteligente despre cărţile pe care le scrie (am semnalat deja multe dintre ele) şi despre poetica romanului. Jurnalul este acum mai complex, nu mai are, e drept, strălucirea şi densitatea din primele caiete, dar aceste salturi, rupturi, treceri de la artă la proza cotidiană dau o notă de mai mare autenticitate. Personajul (acela care se arată şi acela care se bănuie) se defineşte mai bine. El vrea „să-şi lărgească fiinţa" prin literatură şi crede că va intra în scena lumii mai târziu. Ceea ce s-a şi întâmplat.

Despre jurnalul lui Radu Petrescu se poate spune ceea ce Gide a spus despre jurnalul lui Charles du Bos: „votre journal est une čuvre; est votre oeuvre"".

CUPRINS

Octavian PALER



ROMANUL PARODIC. ESEUL MORAL

Octavian Paler (n. 1926, Lisa, Făgăraş) a debutat la 44 de ani cu un volum de definiţii lirice (*Umbra cuvintelor*, 1970) în maniera stilistică a lui Blaga. Tăcerea care e demnitatea durerii, visele care fug din somnul pământului şi se întrupează în fructe, liniştea pietrei ce se mistuie în statui, lucrurile care lunecă sau ies din somn etc. sunt şi temele lui, exprimate aforistic:

„Nucii curg încet în somn
şi un deget de aramă
bate în tăcerea uşii
. . . .
Ce tăceri uitate-n vinuri
se usucă în pahare?
Ce crepuscul ars le doare?

Vântul spulberă pe buze
gust de sunete amare
. . . .
Şi-ascult cum germinează
statuile în munţi
. . . .
Albul e tăcerea culorilor.
. . . .
Mai întâi lumina a fost poate copac
un copac vibratil
sunând alb
o frunză din copacul acela
mai rătăceşte pe cer.
. . . .“

Poetul blagian a trecut apoi la eseistică şi, în zece ani, a publicat şapte cărţi pe care este greu să le introduci într-un gen literar. Categoria lor estetică se revendică dintr-un romanesc al ideilor (asociază speculaţiei ficţiunea şi pun ideile şi ficţiunea în parabolă), revendicat de eseiştii moderni şi chiar de semioticieni (Barthes). Modelele lui Octavian Paler sunt eseiştii spanioli (Unamuno, Ortega y Gasset) şi, dintre francezi, Camus, pe care îl citează mereu.

Om de munte, Octavian Paler are în el o îndârjire de ascet laic şi spiritul lui este mesianic. A urmat cursurile Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti şi, paralel, a frecventat disciplinele juridice. Din 1949 până în 1964 a fost redactor la radio, apoi, pentru oarecare vreme, corespondent de presă la Roma. Din 1970 până în 1983 a condus *România liberă*. Debutul târziu este explicat (într-un interviu din *Ramuri*, 7/1983) printr-un accident frustrant petrecut în tinereţe: autorul şi-a uitat, într-o zi, servieta cu trei manuscrise într-o librărie (un roman, un volum de versuri şi o carte de eseuri) şi nu le-a mai găsit niciodată. A văzut în această întâmplare un semn al destinului şi a jurat să nu mai scrie. Sunt, probabil, şi alte explicaţii, autorul însuşi vorbeşte de orgoliul său excesiv şi de voinţa de a nu plăti preţ circumstanţelor. Din cărţile pe care le-a publicat şi din însemnările cu caracter direct subiec-

tiv deducem că spiritul eseistului nu cunoaşte foamea de real şi că se simte mai bine ("chiar fericit", îmi spune el într-o scrisoare) în parabole, mituri. Nu vrea şi nu poate fi, din această pricină, un scriitor realist. Dacă se duce în documentare se gândeşte la Don Quijote şi la Sisif, dacă merge în călătorie peste Ocean se caută pe sine şi îşi caută miturile obsedante. A călătorit mult, dar a văzut puţin ("pentru că un ochi al meu a fost întors mereu spre înlăuntrul meu"). Nu-i disperat de existenţă, nu-i nici împăcat cu ea. Are permanent sentimentul că trăieşte la o răspântie. Nu acceptă turnul de fildeş pentru că nu crede în evaziuni, tăceri inocente. Foloseşte toate genurile (pregăteşte un nou volum de versuri, are în vedere *O istorie etică a artei*, pretext pentru a face o cronică a singurătăţii şi scrie acum un nou roman la persoana întâi, *Omul norocos*, pentru a se putea confesa până la capăt). Paler este ardelean, dar, în afara lui Blaga (pe care îl adoră), nu-şi află mari afinităţi cu stilul scriitorilor ardeleni. Ei sunt înceţi, cumpăniţi, obiectivi, el este (spune în interviul citat) „iremediabil şi violent subiectiv". Nefiind atras de sisteme, nu poate să facă filozofie. Ar fi vrut să trăiască în Cinquecento la Florenţa sau în Grecia pe timpul lui Platon, dar s-a resemnat, îşi acceptă destinul şi grija lui mare este să nu-l trădeze. A găsit în Camus fervoarea morală şi intransigenţa pe care le căuta. Libertatea este, şi pentru el, dreptul de a nu minţi (propoziţie care se repetă cel mai mult în eseuri)...

Octavian Paler se înşală. Radicalismul lui moral, obstinaţia cu care îşi urmăreşte ideile în toate scrierile amintesc de luminiştii şi moraliştii ardeleni care, din generaţie în generaţie, s-au bătut pentru latinitate şi adevăr. Adevărul a rămas o temă actuală, latinităţii i-au luat locul, ca teme de speculaţie, singurătatea, libertatea, existenţa în labirintul existenţial... Speculaţie nu-i, totuşi, un termen propriu pentru Octavian Paler, spirit luptător, intolerant cu intoleranţa, patetic în marginile lucidităţii. Speculaţia exclude la el premisele gratuităţii şi nu cunoaşte plăcerea purului paradox. Ea este mereu în ţinută de campanie şi nu cunoaşte decât tonurile înalte ale gravităţii.

Primele însemnări despre Egipt, Grecia, Italia (*Drumuri prin memorie*, 1972, 1974) ezită între memorialul de călătorie, în stilul mai vechi al genului, reflecţia morală şi o discretă poezie a timpului. *Impresia* este în acest chip întărită de *document*, ales cu grijă şi integrat fără să împovăreze într-o fişă ce tinde să rămână subiectivă. Octavian Paler, cu câteva modele celebre în faţă, nu intenţionează, în fond, să facă un reportaj amănunţit despre nişte locuri devenite, prin vechimea istoriei lor, mitice (este un rău ghid, mărturiseşte el), caută doar un unghi favorabil pentru a le privi şi a medita asupra lor. Întreprinderea lui are de întâmpinat curiozitatea şi relativa *ştiinţă* a publicului care a auzit, a citit, a învăţat despre *Heliopolis, Valea regilor, Sfinx, Sala hipostilă* şi aşteaptă acum revelaţii noi. Eseistul nu se grăbeşte însă să le aducă, deşi un minimum de informaţii există (sala hipostilă de la Karnak are 5000 metri pătraţi, 134 coloane dispuse în 16 rânduri, templul lui Ramses al II-lea de la Ramesseum are 18 metri înălţime şi 7 lăţime şi a inspirat lui Shelley un sonet...). Faţă în faţă cu aceste semne grandioase ale trecutului abolit, călătorul se gândeşte în primul rând pe sine şi se angajează într-o confruntare ambiţioasă. Sala hipostilă de la Karnak îi dă o idee morală, iar ideea îmbracă numaidecât formele unui limbaj inflamat: „Un purgatoriu pentru trufiile netrebnice... da, printre aceste coloane capabile să susţină fiecare un secol ar trebui pedepsiţi să treacă şi să facă o cură de umilinţă toţi obstinaţii ridicoli sau groteşti ai suficienţei agresive, să se ruşineze şi să plece smeriţi... Dacă lumea ar fi plină de asemenea săli hipostile, ar exista poate mai puţine egolatrii insolente şi altare meschine la care oficiază ipocrizia, dar o astfel de pădure titanic torenţială se află doar la Karnak, departe de singurătăţile marilor metropole şi de idolii lor de aur sau de aroganţă profesată."

Notele din Grecia sunt mai timorate (faptul este de înţeles), cele despre Italia arată un ochi scăpat de obsesia miturilor, atent

la nuanţe, degajat, deşi vin şi aici în discuţie nume şi locuri despre care oricine are cunoştinţă. Octavian Paler vrea să surprindă, în bună tradiţie memorialistică, *sufletul* sau *spiritul* unui oraş sau al unei regiuni. Vizitând Sicilia şi Sardinia, face reflecţii despre sentimentul *insularităţii*: „Singurătatea Siciliei e centrifugă. Cea a Sardiniei, centripetă." Roma îi pare un oraş cu *suflet baroc*, statuia lui Moise din biserica San Pietro in Vincoli e „o mânie albă surprinsă într-un moment de acalmie aparentă". Veneţia suferă de *narcisism*, e un oraş, cu alte cuvinte, complexat, *bolnav de trecut*. Proust îl numea, totuşi, locul înalt al religiei Frumuseţii, iar Paul Morand (*Venises*, 1971) nu ezită să vadă aici unicul refugiu european în faţa agresiunii civilizaţiei industriale.

Despre subiecte atât de des cercetate, toată lumea are idei şi preferinţe, ceea ce putem cere unui călător modern, excedat de cărţile ce-l preced, este să arate o coerenţă a impresiilor şi o prospeţime a reflecţiei, lucruri pe care aceste *Drumuri în memorie* le confirmă. În preajma atâtor capodopere, el nu-şi pierde capul, fraza nu se dilată, vorba n-o ia, cum se întâmplă adesea, înaintea ideii. Informaţia, descripţia, documentul — pe scurt: *paraliteratura* — se convertesc la timp în confesiune şi poezie în spaţiul literaturii. La Florenţa, unde turistul cultural delirează de regulă, Octavian Paler se gândeşte la moarte şi la setea noastră de absolut. O lume fără statui îi pare fără sens. Florenţa e o sfidare a neantului, Sulmona, oraşul lui Ovidiu, suferă azi de epicureism provincial. Astfel de observaţii sunt ingenioase, stimulative pentru spirit şi ele aparţin unui moralist instruit.

Cu *Mitologii subiective* (1975), Octavian Paler se întoarce la Grecia şi la miturile ei. Stilul devine mai direct reflexiv şi tema morală (esenţială în toată eseistica lui Octavian Paler) răzbate acum mai decis printre rânduri. Exemplul îndepărtat este *Vara* lui Camus. Eseistul vede peste tot epifanii şi socoteşte mitologia o carte despre condiţia existenţială a omului. În tragedia lui Oedip este un act de revoltă. Asumându-şi vina şi trăind demn

consecinţele ei, Oedip se transformă pe sine în zeu. Rătăcirile lui Ulise reprezintă o luptă împotriva uitării, întoarcerea în Ithaca este o revenire la ordinea firească a lucrurilor... Faţă de Ariadna, Tezeu se comportă ca un escroc. Morala lui este să se consoleze repede şi să fugă de complicaţiile sentimentale. Drama Cassandrei este fără lumină şi fără speranţă, căci, explică moralistul, „există dureri în miezul cărora, nemiavând nimic, putem câştiga totul; dar suferinţa Cassandrei e goală de orice speranţă; un zeu sau o fiară ucide timpul înainte de a sosi în inima ei; şi nu compasiunea ne poate apăra; compasiunea are nevoie de viitor; ca şi dragostea”...

În acest chip interpretează Octavian Paler miturile, folosindu-se de o minimă invenţie epică. Introduce, întâi, mitul într-o problematică existenţială şi morală, inventează apoi monologuri justificative (Oedip, Tezeu, Ariadna, Lotofagii) prin care avansează un număr de ipoteze, pentru ca, la urmă, autorul să le mai judece o dată şi să tragă totul în spaţiul subiectivităţii proprii. Din orgoliul lui Oedip bazat pe umilinţă trage un fir spre propriul orgoliu (“pe o asemenea umilinţă aş vrea să-mi întemeiez şi eu orgoliul; să las Sfinxul să mă întrebe orice...”), Don Quijote îi pare un Sisif al himerei, iar Sisif este omul care atinge cu mâinile destinul şi nu se înspăimântă (“e victoria lui cea mai pură“). Ulise caută ordinea interioară şi crede că nu există nici libertate, nici fericire în afara memoriei. Din monologul lui Tezeu aflăm că adevăratul labirint este memoria. Tezeu este un om al faptei şi al clipei. Pygmalion susţine că răsplata artei este dragostea. Narcis, scrie Octavian Paler, este un erou al lucidităţii, nu al frivolităţii. El nu vrea să se admire (sau oboseşte să se admire), vrea să se cunoască. „Dacă nu s-ar fi sinucis, Narcis ar fi sfârşit prin a se uita cu ură la el însusi. Aşa, luând hotărârea să moară, în ochii săi trişti străluceşte din nou, obosit, un licăr de dragoste. A gustat din nefericirea de a descoperi neantul în propria-i fiinţă. Aplecat deasupra imaginii sale din apă, s-a trezit deodată aplecat deasu-

pra unui abis care este el însuşi. După aceasta nici un compromis nu mai e posibil."

Frumuseţea acestor pagini este incontestabilă. Autorul încearcă să fixeze miturile într-o nouă perspectivă existenţială şi să tragă din ele înţelesurile care-i convin. În veacul nostru asemenea lecturi *în răspăr* sunt curente. Octavian Paler se fereşte, totuşi, să ia în râs simbolurile vechi şi să bagatelizeze (demitizeze) tradiţia, cum se întâmplă adesea. Vrea doar s-o provoace printr-o interpretare nouă. Ideea unui Narcis tragic (erou camusian!) este de natură să alarmeze spiritul. Ipoteza este însă acceptabilă pentru că se bizuie pe un minim de adevăr luat chiar din datele mitului. Eseistul pune patimă şi iscusinţă în astfel de lecturi subiective, mereu în acel stil războinic (un stil al deciziei şi al ultimatumului!), eliminând spaţiile de respiraţie calmă, de răsfăţ şi ironie. El are la îndemână citatul trebuitor şi, când crezi că demonstraţia s-a terminat, aruncă în pagină o nuanţă nouă a ideii, tot gravă, tot profetică. Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula în sfera ideilor morale. Eseiştii români au atacat ideile mari din două direcţii şi cu două limbaje. Zarifopol, Ralea se sprijină pe raţionalitate şi folosesc cu multă fineţe ironia, arma spiritelor relativiste. Ei apără virtuţile lucidităţii şi iau în râs fie delirul verbal al unui Mitică intelectual (cazul Zarifopol), fie viziunile profetice sumbre, crizele de rasputinism ale tinerei generaţii nihiliste (tema predilectă a epicureului Ralea). Eseiştii (şi filozofii) de felul Pârvan sau tinerii „trăirişti" din anii '30 introduc stilul solemn şi tragic, descoperă dimensiunea spirituală a lumii şi protestează împotriva abuzului de *zeflemea* în cultura română. Al. Paleologu, N. Steinhardt, dintre eseiştii de azi, continuă prima direcţie. Octavian Paler merge, stiliceşte cel puţin, în sensul celei de a doua. Miturile, obiectele vin spre el dinspre orizontul tragediei şi încărcate de sensurile (şi semnele) grandorii tragice. Şi vin nu ca să se reveleze, ci ca să provoace o revelaţie (o confesiune): aceea a eseistului condamnat să ia viaţa în serios şi să respire numai în preajma marilor simboluri.

Apărarea lui Galilei (1976) este un dialog despre prudenţă şi iubire. Cel mai coerent şi mai ingenios, poate, din câte a publicat Octavian Paler. O interogaţie copleşitoare (de ce a cedat Galilei în faţa Inchiziţiei?!) şi un număr de justificări morale care, la un loc, pun în discuţie relaţia dintre adevăr şi etica omului care luptă pentru adevăr. Premisele dialogului sunt următoarele: dacă este bine să mori pentru o idee şi să devii un martir sau să trăieşti cu prudenţă şi să lupţi pentru a impune adevărul?! Galilei se apără în termenii primei soluţii, zicând că lumea nu are nevoie de victime şi că numai diletanţii pot avea voluptatea suferinţei: „Urăsc călăii, însă nu mi se pare important să-i urăsc ca victimă; prefer să-i urăsc contestându-i prin strigătul meu de bucurie; acest strigăt poate fi mai elocvent decât flăcările unui rug.” Cel ce se opune lui Galilei e de părere că nu merită să trăieşti oricum şi că adevărul are adesea nevoie de sfinţi: „Galilei, cine nu crede în necesitatea adevărului sfârşeşte prin a le cere şi altora acelaşi lucru. O lume incapabilă de martiri e o lume incapabilă să apere adevărul. Aici e problema. Nu dacă tu ai fost sau n-ai fost martir. Ci *dacă erai în stare să fii*. Adică, dacă erai în stare să suporţi cu orice preţ adevărul unei idei în care crezi.”

Autorul îmbrăţişează punctul de vedere din urmă, dar trebuie spus că, pentru a da dialogului vivacitate şi a face să progreseze ideea morală, el nu simplifică teza adversă. Apărarea lui Galilei este solidă, el are de partea lui multe exemple de eroi ai prudenţei care au învins în cele din urmă în istoria spiritului. Nu-i un fricos, dar nici nu trăieşte în afara fricii. A ales viaţa ca să poată lupta împotriva Inchiziţiei care reprimă gândirea liberă. Moartea ar fi fost o comodă abdicare, a trăi pentru a înfrunta călăii este de multe ori mai greu şi mai eroic... Dealtfel, Galilei se urcă în fiecare noapte (în vis) pe rug, spiritul lui este muşcat de viperele remuşcării şi numai din când în când o zeiţă bună i se arată şi-i deschide calea înţelegerii... Tema cărţii alunecă discret spre

Inchiziţie şi, de la un punct, preopinenţii îşi unesc eforturile de a indica formele pe care le ia represiunea împotriva spiritului. Unele propoziţii au valoare aforistică: „Un călău va face totdeauna din Dumnezeu o idee sângeroasă şi dintr-o credinţă un rug”; „pentru mine moartea e de aceeaşi parte cu Inchiziţia”; „nu există un eşec mai grav decât moartea”; „câtă vreme există un singur om care spune adevărul, nu există Inchiziţie perfectă“...

Dialogul continuă şi în eseurile următoare (*Scrisori imaginare*, 1979; *Caminante*, 1980; *Polemici cordiale*, 1983), căci, de oriunde ar porni, Paler ajunge în cele din urmă la adevăr şi la libertatea de a numi adevărul. E subiectul ce obsedează pe intelectualul din secolul nostru, om al interogaţiei, cum îl defineşte Malraux. Octavian Paler adaugă interogaţiei radicalismul lui de preot laic, pornit din Făgăraşul natal (spaţiul oamenilor drepţi şi încăpăţânaţi, sugerează el) pentru a reprima balaurul minciunii. Pentru a da o altă înfăţişare confesiunii (care păstrează, în esenţă, accentul ei acut testamentar), inventează scrisori către marile spirite (Unamuno, Camus, Erasm, Proust, Seneca, Gide...) şi însoţeşte scrisorile imaginare de poeme reflexive. Alt mod de a repune în dezbatere relaţia dintre creaţie şi morala omului care scrie, dintre singurătate şi suferinţă, suferinţă şi iubire. Argumentele din *Apărarea lui Galilei* sunt reluate în epistola către Seneca, filozoful şi sfetnicul lui Nero, cu aceste vorbe aspre în ton apostolic: „Şi acceptând să fiţi sfetnicul lui Nero aţi acceptat ca filozofia să fie sfetnica unui ucigaş. Chiar dacă aţi vrut în felul acesta să-l temperaţi, împuţinând numărul victimelor. În loc ca Nero să condamne numai în numele unui călău, în numele unui nebun, el a condamnat, cât timp i-aţi fost sfetnic, şi în numele filozofiei. Şi ce rost mai are filozofia dacă ea se recunoaşte neputincioasă în faţa ucigaşilor?; dacă recunoaşte că singura ei şansă e să limiteze crimele, fără a putea ataca însăşi crima?” Seneca devine, în acest chip, un simbol al eşecului filozofiei şi un simbol al complicităţii omului care gândeşte. Moartea voluntară nu-l izbăveşte.

Din multele mărturisiri care întovărăşesc aceste apologuri sau diatribe (Paler nu cunoaşte altă măsură, nu e un om al stărilor intermediare) aleg un peisaj liric în care moralistul, într-o clipă de linişte, se scrutează pe sine: „Mă uit la arborii ameţiţi de o primăvară confuză şi mă gândesc că întreaga mea experienţă de viaţă m-a adus nu printre cei care au înţeles viaţa, ci printre cei care o iubesc. Am folosit, chiar, atât de mult cuvântul dragoste în ultima vreme, încât în ochii unora, care-l simplifică până la formele lui triviale, am devenit, poate, suspect. Însă n-aş putea să-l evit. Vine o vârstă când ne dăm seama că un destin ratat a început totdeauna prin a nu iubi nimic sau prin a iubi rău şi, poate, n-avem nevoie de altă înţelepciune pentru a ne apăra de cei ce pretind că trăim într-o lume fără speranţă şi fără sens; că nu merită să trăim decât pentru a dispera până la capăt; şi că e timpul să auzim în propriile noastre declaraţii de dragoste sunetul nisipului. Existăm nu pentru a pălăvrăgi despre absurditatea lumii, ci pentru a ne da o justificare. Şi uneori e de ajuns duioşia unui cer de primăvară ca să ne reamintească acest lucru.”

Caminante e o carte de călătorie, rod a 18 zile petrecute în Mexic, cam stufoasă şi într-un stil exagerat profetic (“din ce în ce mai limpede am înţeles că în mine ţărâna se întâlneşte cu metafizica; de unde neputinţa de a găsi o cale de împăcare durabilă cu mine însumi, celula mea vitală fiind sfâşiată de o tensiune dublă; aduc o senzualitate tulbure până la ispitele de asceză a ideilor”...) Era de crezut că întâlnirea cu fiesta mexicană să trezească bucuriile spiritului şi să elibereze umorul. Eseistul caută, însă, în continuare miturile (şarpele, piramidele, labirintul acvatic...) şi n-are ochi decât pentru adevărurile lui. Textul are, dealtfel, două grafii. Una înfăţişează realul (lumea mexicană), alta (în litere cursive) o meditează. Iar a medita realul înseamnă a medita asupra subiectului care asumă realul. A vorbi, cu ale cuvinte, de tine pe măsură ce te priveşti într-o oglindă exotică. Octavian Paler este, mai spune o dată, un rău, un foarte rău călător şi afirmă că de-

testă chiar cărţile de călătorie. Admitem argumentul ("o călătorie e, în cele din urmă, în secret, aproape totdeauna o călătorie spre adevărurile noastre şi un prilej de clarificări"...), dar ne vine să regretăm că în *Caminante* e prea multă erudiţie şi prea puţină notaţie epică, hrănită de impresia directă. Eseistul are o scuză: „niciodată nu mi s-a întâmplat ceva într-adevăr spectaculos în călătorii". Se poate, dar cititorul aşteaptă totdeauna de la astfel de cărţi fapte spectaculoase. Octavian Paler înlocuieşte aventura în ordinea vieţii cu aventura în ordinea ideilor. Aici se petrece mereu câte ceva, e suficient ca eseistul să rătăcească pe canalele de lângă Xochimilco pentru a-i veni în minte imaginea labirintului, a Minotaurului... Ideea unui labirint lacustru acaparează, atunci, textul care întoarce treptat spatele realităţii pentru a observa mai bine ţara imaginară a miturilor, singura în care călătoreşte Octavian Paler. E semnificativ că el îşi subintitulează cartea (după sugestia, desigur, a *Antimemoriilor* lui Malraux) *Jurnal* (*şi contrajurnal*) *mexican*.

Polemici cordiale (1983) sintetizează toate aceste formule confesive (şi discursive) într-un stil mai fluent eseistic şi cu mai puţină erudiţie. Este, după *Apărarea lui Galilei*, cartea cea mai pregnantă a lui Octavian Paler. El a publicat, între timp, un roman şi, deprins cu exerciţiul naraţiunii, condeiul caută acum cu mai mare acuitate exemple în zona realului. Sunt reunite într-o carte vie, incitantă, discursuri imaginare şi scrisori amicale către colegi (Al. Paleologu, Mircea Iorgulescu), mici eseuri despre Velasquez şi decadenţa lui Don Quijote. În toate transpar firea de ideolog ardent a lui Octavian Paler şi îndârjirea lui de moralist inflexibil. Julien Benda spunea că un moralist este un utopist. Moralistul îşi creează obiectul pe măsură ce îl afirmă. Observaţia se verifică şi în cazul pe care îl discutăm. Octavian Paler însuşi vorbeşte în *Polemici cordiale* de *utopia cordialităţii*. Fără ea nu-i posibil dialogul, iar fără dialog nu-i posibil adevărul. Dialogul, mai spune autorul acesta obsedat de condiţia omului în veacul nostru, este o tera-

peutică împotriva singurătăţii... Eseistul îşi inventează singur preopinentul (receptorul) de care are nevoie. Îi place, ca şi lui Malraux (tot Malraux!), să judece istoria şi să se confrunte cu zeii culturii.

Trecând cu vederea această obstinaţie a treptelor de sus, a piscurilor (obstinaţie care ascunde o tolerabilă vanitate: boala omului de litere!), să vedem mişcarea spiritului şi adevărurile lui. Octavian Paler este — asta s-a văzut din tot ce a scris până acum — un spirit antidogmatic. Dogma înseamnă moartea spiritului şi anihilarea moralei. Omul este făcut pentru libertate, vocaţia lui este să înnobileze prin spirit trecerea sa pe pământ, să facă (propoziţie, iarăşi, celebră) din experienţă un act de conştiinţă. Ce trebuie să primeze: raţiunea sau pasiunea? Dar, zice Octavian Paler, „nu se poate trăi la nesfârşit în ironie". Inteligenţa fără inimă duce la aroganţă. Fără Rousseau, secolul lui Voltaire ar fi fost steril... Adevărat, dar şi fără ironie spiritul este ameninţat de congestie. Ironia este o libertate de care spiritul nu trebuie, desigur, să abuzeze, dar fără ea spiritul ajunge repede la intoleranţă...

Polemici cordiale mai amestecă o dată cultura cu existenţa şi reia discuţia despre relaţia dintre morală şi creaţie, libertate şi necesitate... Sunt căutate situaţiile-limită şi sunt aduse în sprijin cuvinte celebre. Valéry spune, în timpul războiului, că nu-l interesează evenimentele, pe el îl pasionează marea, nu valurile... Acesta este faptul de cultură, provocator pentru spiritul angajat. Vine, acum, faptul de viaţă: un tren duce spre Weimar, în timpul aceluiaşi război, o delegaţie de scriitori francezi colaboraţionişti. Trenul opreşte la un moment dat (întâmplare sau aranjament cinic) într-un câmp în care se află mai mulţi prizonieri francezi păziţi de soldaţi hitlerişti... Acestea sunt premisele. Pe baza lor eseistul imaginează cincisprezece discursuri ale laşităţii şi ale trădării din care ideea turnului de fildeş iese zdrobită cu astfel de fraze: „refuzând să aleagă, el a şi ales"; „tăcerea a ajutat ocupaţia şi a devenit complice cu ea"... Octavian Paler este foarte priceput în a

pune gândul său tăios, ireconciliabil, în asemenea formule memorabile. Moraliştii sunt de regulă corupţi de ambiguităţile limbajului. Răsfăţul în paradox îi face inofensivi. Orice moralist este, în ultimă instanţă, un manierist. Paler apără şi el ambiguitatea şi se socoteşte chiar un spirit manierist, dar gândeşte manierismul ca un exerciţiu necesar de igienă artistică şi ambiguitatea ca o posibilitate a spiritului de a îmbogăţi obiectul analizei. Cărţile îl dezmint, totuşi. Ele arată un spirit angajat, hotărât să moară pentru ideea morală, orgolios la culme şi irepresibil. Este o oarecare contradicţie între inflexibilitatea moralistului şi ideile de toleranţă şi democraţie pe care le propagă. Contradicţia se poate însă înţelege şi accepta dacă ne gândim că sunt împrejurări în care spiritul obsedat de libertatea gândirii trebuie să umble cu sabia în mână... Eseurile lui Octavian Paler sunt substanţiale şi au meritul de a împinge cititorul în câmpul marilor idei.

Trecerea la roman a fost pregătită în cazul lui Octavian Paler de acest lung exerciţiu de dedublare în dialog şi de epicizare a ideilor. *Viaţa pe un peron* este o parabolă amplă cu câteva personaje-simboluri şi o intrigă ce nu se poate fixa în timp şi spaţiu. Modelul epic ar putea fi Herman Hesse cu simbolistica lui enigmatică, iar în proza noastră un punct de referinţă este *Echinoxul nebunilor*, cu deosebirea că Octavian Paler nu pune accentul pe limbajul fastuos, aluziv, *matein*, ci pe implicaţia morală a parabolei şi pe dialectica ideilor. Vocaţia lui de moralist se confruntă aici cu o temă mai abstractă (condiţia omului modern) şi un număr de idei legate de ea: frica, recluziunea — ca soluţie de existenţă —, culpabilizarea individului, represiunea, solidaritatea umană...

Epica este voit indeterminată, misterioasă, adecvată până la un punct genului parabolic. Un individ al cărui nume nu-l aflăm se confesează, zicând de la început că viaţa lui este un şir de pasiuni eşuate. Asta aminteşte de Faulkner care defineşte omul ca o sumă de eşecuri. Eroul (şi, în acelaşi timp, naratorul din *Viaţa pe un peron*) vrea să dea o ordine şi o semnificaţie acestor pasiuni

ratate, ceea ce înseamnă că experienţa lui nu a fost cu totul inutilă. Cine dă faptelor o justificare şi un înţeles în planul conştiinţei n-a trăit în zadar. Omul este singurul animal care-şi poate valorifica ratarea, zice un moralist. Personajul lui Paler gândeşte în acest sens, spovedania lui sugerează o mare energie interioară. Un profesor de istorie, cu solide studii juridice, s-a retras prin voinţa lui şi a soartei într-o gară părăsită din marginea unei mlaştini. Sala de aşteptare este deşertul acestui înţelept care face procesul istoriei şi (vom vedea cu ce pasiune a disocierii) face procesul propriei existenţe. Unde? când?, asta nu ştim, imprecizia intră în regula jocului, ambiguitatea este limbajul parabolei. Înţeleptul este „jumătate şobolan, jumătate sfânt”, în el sălăşluiesc un *Dumnezeu* care nu vorbeşte şi o *Fiară* care contestă pe cel dintâi. Figuraţie veche în cultură, Octavian Paler o reactualizează pentru a sugera infernul duplicităţii interioare. Omul trăieşte pe un peron pustiu şi poartă în el un câmp de luptă. Parabola începe de aici şi, după o desfăşurare de fapte simbolice, se întoarce la imaginea iniţială: omul care optează pentru destinul de *sfânt* are de învins condiţia lui de şobolan. Însă modul în care îşi primeşte destinul, ne avertizează o frază scoasă din Wilhelm von Humboldt şi pusă în fruntea romanului, este mai semnificativ decât destinul însuşi.

Confesiunea din *Viaţa pe un peron* ilustrează în bună parte această idee. Profesorul de istorie, retras în pustietate mai mult din frică decât din înţelepciune, îşi scrie viaţa şi din ceea ce scrie înţelegem că el se născuse „gata răstignit”. Este pregătit, vasăzică, pentru un destin tragic, iar nobleţea, demnitatea lui este, dacă nu să scape acestui destin, cel puţin să-l supună judecăţii spiritului... Problematica eseurilor lui Camus şi, în genere, a existenţialismului, este pusă în termenii unei fabule în care simbolurile (îmblânzitorii de cobre, dresorii de câini, mangustele imperfecte...) vin să dubleze ideile exprimate, acestea din urmă, în lungi şi remarcabile eseuri. Pustnicul din sala de aşteptare are

pasiunea proceselor, modul lui de a cunoaşte este a pune în acuzaţie, adevărul — pentru a fi acceptat — trebuie să treacă mai întâi printr-o lungă contestaţie. A dubla şi a se dedubla sunt verbe esenţiale în acest pasionant şi primejdios proces. Înţeleptul neliniştit din sala de aşteptare trece prin toate fazele lui, ajungând la limita disperării. Acolo îl aşteaptă însă speranţa, o nouă rampă de lansare spre o proaspătă cazuistică. El caută mereu ceva, un sens într-o lume plină de contradicţii, o cale care să-l ducă spre adevărul pur, şi n-o află pentru că drumul spre adevăr trece prin propria-i fiinţă dedublată, stăpânită de Fiara agresivă şi de Dumnezeul care nu iluminează, ci porunceşte.

Existenţa lui e, într-adevăr, un lanţ de eşecuri traduse în limbajul parabolei. Copil fiind, şi-a dorit o bicicletă şi, când a obţinut-o, un şofer i-a sfărâmat-o intenţionat. A doua pasiune a fost şahul şi îndemânarea tânărului este aşa de mare încât el ajunge să joace fără tablă cu ambele culori. Dedublarea duce la o stare de dezagregare a imaginii normale a lucrurilor. Se vindecă citind o povestire de Zweig unde e vorba de un individ care înnebuneşte jucând şah orb. Student în drept, renunţă la ultimul examen gândind că „într-o lume în care chiar dreptatea e ratată, îmi puteam îngădui şi eu să fiu un ratat”... Forţa de a eşua, libertatea de a merge împotriva destinului. Asta aminteşte de literatura lui Malraux şi, în genere, de tipologia romanelor din anii ’30. Totuşi, eroul lui Paler n-are pasiunea grandorii, nu scoate din eşecul existenţial o morală a tragismului eroic. El vrea mai degrabă să elucideze relaţia misterioasă cu mecanismul unei istorii care cultivă în om frica şi disperarea. Profesor de istorie, dă elevilor o imagine dramatică a revoluţiei franceze, apoi, pasionat de subiect, caută resorturile ascunse ale acţiunii lui Robespierre. Un nou proces se deschide, pro şi contra, în jurul noţiunii de adevăr şi despre rolul întâmplării în istorie. Unde începe corupţia incoruptibilului Robespierre, în ce punct pasiunea pentru justiţie se transformă într-o teribilă armă de represiune împotriva omului?... Cele

mai bune pagini din roman analizează astfel de ecuaţii delicate. şi trebuie să spun că dialectica ideilor e mai spectaculoasă la Octavian Paler decât parabola propriu-zisă.

Dar să n-o pierdem din vedere pe cea din urmă. Profesorul de istorie asistă într-o zi la o scenă de umilire a unei femei într-o frizerie şi are sentimentul că sub ochii lui se exercită o mare, intolerabilă agresiune. Ţipătul femeii este ţipătul libertăţii sugrumate. Frizerul grosolan şi cinic începe să semene cu imaginea călăului de pe eşafod. Planurile încep să se amestece, acum şi în toate momentele confesiunii. Realul nu se deosebeşte net de halucinaţie, prezentul se pierde într-o istorie înceţoşată. Autorul introduce deliberat, am impresia, confuzia de planuri şi suprapune timpurile pentru a întări nota de ambiguitate şi puterea de sugestie a parabolei. Trăieşte, cu adevărat, eroul într-o gară părăsită, a mers sau nu în mlaştină, a întâlnit îmblânzitorii de cobre, a existat în realitate Eleonora sau totul este proiecţia unui coşmar în care personajul deliberează, inventează, îşi face procese de conştiinţă?

Condiţia este să acceptăm de la început că omul care se confesează poate fabula, dar că în fabulaţii el continuă să existe cu neliniştile sale. Cea mai presantă priveşte condiţia lui într-un mecanism social care-i trimite semne alarmante. În oraşul în care trăieşte apare, de pildă, un îmblânzitor de cobre, apoi altul şi, după o vreme, oraşul în totalitate este împânzit de aceşti bizari şi agresivi îmblânzitori care, provocând frica, instaurează teroarea. E cel dintâi element al parabolei şi cel mai puternic. Al doilea îl aflăm în confesiunea Eleonorei, femeia care apare în sala de aşteptare din pierduta şi simbolica gară. Eleonora fugise dintr-un loc în care apăruseră dresorii de câini. Scenariu de roman poliţist împins spre o simbolistică obscură: becurile din oraş sunt sparte cu regularitate, lumea este în panică, apare nevoia de protecţie şi, în atmosfera de spaimă, năvălesc dresorii de câini şi câinii ca atare, sălbăticiţi, ameninţători. Un judecător descoperă firele unei

tenebroase conspiraţii şi este omorât, se pare, de propria-i soţie sub ameninţarea de a-şi pierde copiii; Eleonora, confidenta, devine la rândul ei suspectă şi, sub ameninţarea dresorilor de câini, fuge şi eşuează în citata gară din pustiu. Naratorul ne atrage atenţia că numele Eleonorei aminteşte de acela al Eleonorei Duplay, prietena lui Robespierre. O similitudine care întăreşte sugestia de corespondenţă secretă între planurile parabolei. Peronul pe care s-au instalat cei doi fugari se află aşezat între un pustiu şi o mlaştină impenetrabilă. Rătăcit într-o zi, eroul dă peste idoli de piatră cu figuri groteşti, apoi, în faţa unei colibe, află trei îmblânzitori de cobre supravegheaţi cu băţul în mână de un al patrulea. Mlaştina este locuită, se pare, de o sectă a cărei religie se bazează pe înjosirea individului. Arma ei este frica. Îmblânzitorii de cobre asaltează oraşele şi, sub puterea spaimei, oamenii obişnuiţi cedează.

Procesul de rinocerizare pe care l-a descris Ionesco ia, în cartea lui Paler, acest aspect mai complicat parabolic şi mai acuzat moral. Personajul central caută pentru a se salva singurătatea ca înţelepţii biblici, însă descoperă curând că pustiul nu-i oferă nici o şansă. „Nimeni nu poate rămâne întreg într-o grotă“, notează el în final. Frica face din el (în realitate, în vis?) un îmblânzitor de cobre, aşteptarea este un pustiu insuportabil, viaţa pe un peron este o viaţă fără ieşire. Şansa omului este, totuşi, în solidaritatea umană: „cu toate mizeriile şi nedreptăţile ei, lumea e singurul loc unde putem spera să ni se facă dreptate...”. Înţelegem, acum, simbolurile parabolei. Cobra este frica pe care o poartă cu sine, în sine, în comunitatea socială şi în pustiu. Omul duce cu el, indiferent unde ar fi, o cobră şi o mangustă care să-l apere de cobră. Numai că mangusta este imperfectă. Dacă el ajunge îmblânzitor de cobre *înseamnă că n-a mai putut lupta împotriva fricii, un flagel care trebuie refuzat zilnic, ca moartea*.

Iată sensul profund uman al cărţii lui Octavian Paler. Sunt şi altele, sugerate în penetrante eseuri, căci în spaţiul acestei parabole se disociază enorm. Mi-ar fi greu să reproduc, aici, ideile

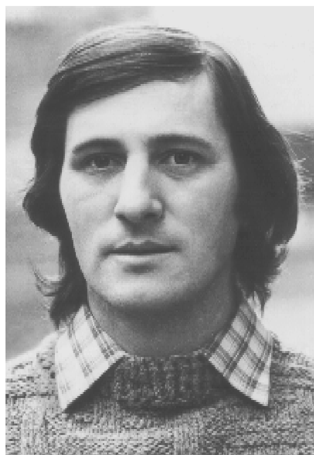
pregnante ale cărţii, propoziţiile cu valoare aforistică. Paler are capacitatea de a traduce un adevăr într-o frază memorabilă. E un moralist, cum am zis, care ştie să-şi pună judecăţile în pagină, să le dea (cazul romanului de faţă) o putere de figuraţie epică. A inventat o formulă adecvată (confesiunea unui intelectual fascinat şi terorizat de frică) pentru a spune ceea ce crede despre condiţia morală a omului care se instalează în aşteptare şi singurătate. Omul trăieşte o experienţă a limitelor şi, dacă mai are în el puţină forţă, poate străbate la urmă deşertul care se întinde dincolo de gara pustie în care s-a refugiat. În timpul acesta, individul inventează procese şi fabrică adevăruri. „Dumnezeu — zice el — e partea noastră care nu vrea să moară, care nu se poate consola. El s-a născut astfel într-o revoltă...”. Sau: „Metafizica singură, când nu e pusă în serviciul unei idei sângeroase, nu ucide. Dumnezeu n-a devenit sângeros decât în clipa când s-a găsit cineva care să ucidă în numele lui.” Rezum alte observaţii: pierderea dragostei este răul cel mai mare, putem trăi fără Dumnezeu, dar nu fără dragoste; frica — până şi frica — este ambiguă; şobolanul are uneori gust să devină martir; ce valoare are tristeţea? ea nu poate împiedica o singură crimă; omul este singurul animal nefericit; cât timp îi este frică e semn că omul n-a încetat să fie om, mai este o speranţă pentru el... Citez, acum, o remarcă privitoare la revoluţia franceză: „Căci este posibil ca o revoluţie să nu poată evita moartea. Dar ea trebuie să evite crima.” Admirabil.

Cartea este presărată cu astfel de cugetări care denotă o gimnastică superioară a minţii. Am putea spune că, înainte de a fi o parabolă, *Viaţa pe un peron* este un roman de idei în sferă morală. E partea cea mai solidă într-o naraţiune scrisă într-un fluent stil de demonstraţie intelectuală. Două din procesele (dedublările) înfăţişate în roman (acela despre moartea judecătorului şi, mai amplu, cel despre evenimentele de la 9 Thermidor!) sunt seducătoare prin puterea de a disocia şi de a trage faptele spre adevăr. Demonstraţia e spectaculoasă ca bătaia dintre doi adver-

sari într-un roman poliţist. Nu numai faptele pot încânta simţul nostru epic, dar şi desfăşurarea ideilor, lupta pentru adevăr în câmpul etic. Numai simbolistica mi se pare, uneori, complicată şi impenetrabilă în *Viaţa pe un peron* (oamenii din mlaştină, ritualul lor exotic, figurile groteşti, patibulare, care apar şi dispar, femeia în zdrenţe, dezmăţată, ispititoare...). Îmi vine, apoi, să cred că acest substanţial roman parabolic trebuia hrănit cu mai multe fapte epice din sfera realului, cum face Kafka şi cum fac, în genere, romancierii moderni care recurg la o formă de naraţiune cu mai multe învelişuri pentru a sugera ceva esenţial despre istorie şi existenţă. Parabola cea mai bună este aceea care face pe cititor să uite că este vorba de o parabolă. Ca într-un cunoscut basm, eroul trebuie să dea din când în când păsării care-l aduce de pe tărâmul celălalt câte o bucăţică din propria carne, chiar cu riscul de a stârni o primejdioasă poftă. E cazul cititorului căruia, într-o amplă parabolă, trebuie să i se deschidă acest imens apetit de real. Realul care permite desfăşurarea parabolicului în roman. Octavian Paler a scris o carte incitantă, mizând pe romanescul şi acuitatea ideilor.

CUPRINS

Mircea NEDELCIU



Mircea Nedelciu (n. 1950, în comuna Fundulea, nu departe de Sionu, reşedinţa „moşierului” Mateiu Caragiale) este liderul incontestabil al *generaţiei textualiste*. Prestigiul lui, într-o generaţie în care obedienţa nu este deloc o lege morală, se bazează pe talentul epic ieşit din comun, pe voinţa şi priceperea de a înnoi mijloacele prozei şi, nu în ultimul rând, pe inteligenţa şi tactul lui. Absolvent al Facultăţii de Filologie din Bucureşti, a fost şi a rămas un stâlp al Cenaclului Junimea şi a participat aproape la toate şedinţele importante ale Cercului de Critică, alături de Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru şi ceilalţi poeţi, prozatori şi critici care formează ramura bucureşteană a generaţiei ’80. E un om de idei, ştie ce aşteaptă de la proză şi ştie, în ceea ce îl priveşte, să-şi organizeze discursul epic. Este un *experimentalist* în sensul pe care îl avea termenul în anii ’30, un prozator, cu alte

vorbe, care gândeşte nu numai la ceea ce spune, dar şi la *cum* spune textul epic. În termenii *noului roman*, Mircea Nedelciu face în chip deliberat, cu multă ştiinţă şi, din fericire, cu tot atât de multă ironie de bună calitate, o proză a semnificantului. Dar nu numai, iarăşi, din fericire. Cine-i citeşte cu atenţie năzdrăvanele, ingenioasele lui scenarii epice, observă ce povestitor talentat este acest tânăr autor şi că textualismul său este, în primul rând, un stil de a aduce în text un număr mare de povestitori. O naraţiune este, în fapt, o gală a indivizilor care ştiu să povestească, iar personalitatea individului este dată tot de capacitatea lui de a povesti. Este o strategie, bineînţeles, a prozatorului şi un stil de a reabilita epicul după o perioadă în care proza românească şi-a exercitat virtuţile în sfera analizei şi a eseului epic. Cel mai talentat povestitor din această nesfârşită serie de indivizi care pun existenţa într-o poveste este prozatorul însuşi, Mircea Nedelciu, trecut ca şi eroii săi prin multe. A fost profesor navetist, ghid O.N.T., magazioner şi, apoi, vânzător în librăria editurii „Cartea românească“, actualmente este funcţionar la Uniunea Scriitorilor şi cultivator, dacă informaţiile noastre sunt exacte, de viţă de vie într-un sat din împrejurimile capitalei.

Prima lui carte (*Aventuri într-o curte interioară*, 1979) anunţă debutul unei noi generaţii de prozatori şi începutul unui nou stil în proza noastră. Stilul este direct, demonstrativ, normal prozaic. Sfera lui de observaţie se limitează, în volumul citat, la două categorii: aceea a noii *intelighenţe* (studenţi, candidaţi la facultate, absolvenţi, pictori existenţialişti etc.) şi lumea „pălăriilor cenuşii”, aceea care intră în fiecare dimineaţă pe porţile oraşului şi pleacă, seara, în trenuri şi autobuze ticsite spre satele ilfovene din jur. O determinare socială, bineînţeles aproximativă, o „curte interioară“ din care prozatorul evadează adesea. El introduce în text tema sa şi, totodată, o mică estetică asupra textului. „Unde este O.P.?”, zice autorul la sfârşitul unei povestiri şi tot el răspunde: „iar eu, mircea nedelciu (precum părintele care ascunde ciocolata în spatele

fiului de câţiva anişori), voi spune pur şi simplu: Nu e!” Orice povestire, scrie în altă parte Mircea Nedelciu, „nu e decât o maimuţăreală a faptelor” şi, după ce face descripţia unei camere, prozatorul intervine pentru a da explicaţii despre construcţia naraţiunii: „stăpânesc eu această frază, mă folosesc de ea sau ea se foloseşte de mine şi mă subjugă?” Asemenea reflecţii sunt, de cele mai multe ori, însoţite de ironie, însă ironia nu ne împiedică să vedem procedeul ca atare: spargerea naraţiunii, libertatea de mişcare a prozatorului în spaţiul său epic, atitudinea de contestare a naraţiunii pe cale de constituire. Dar să revenim la tipologie şi la observaţia morală a prozatorului. O primă nuvelă, aceea ce dă titlul volumului, studiază un caz de alienare într-un oraş în care „nimeni nu crede într-o limbă comună“. Eroul, un tânăr crescut într-un orfelinat, priveşte prin geamul unui autobuz râul de oameni şi zăpada murdară căzută peste oraş. Acelaşi tânăr stă într-o cafenea şi citeşte ceea ce scrisese pe faţa de masă o oarecare Nicoleta într-o clipă de inspiraţie moralistică: „Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi.” Un prieten povesteşte, în alt moment al naraţiunii, moartea fratelui său, în timp ce memoria prozatorului se deplasează (ca un aparat de filmat) spre alt cadru ş.a.m.d. Proză bună de sugestie, reconstituire a unei atmosfere morale şi numai indirect a unei tipologii specifice. *Curtea de aer*, a doua povestire, este mai convenţională, teza morală e prea vizibilă. Veche, convenţională este şi tema (şi tipologia ce o ilustrează) din altă povestire: *Cocoşul de cărămidă*. Mircea Nedelciu reia aici un subiect din nuvelistica lui Nicolae Velea: ţărani deştepţi şi suciţi, dialoguri în doi peri, false mistere agricole etc.

Observaţia este, în schimb, profundă şi originală în *8006 de la Obor la Dâlga, O traversare, Cădere liberă în câmpul cu maci, Istoria brutăriei nr. 4 (“văzută cu ochii” de către caporalul G.P., zis Bobocică*) şi alte naraţiuni mai scurte. Mircea Nedeiciu fixează, aici, o umanitate între două forme de civilizaţie, sat şi oraş. Gioni Sca-

rabeu, sub numele adevărat de Ion Caraba din comuna Dâlga, zis şi Ion a lu Scârbă, este prinţul necontestat al trenului de persoane 8006 care circulă pe direcţia Bucureşti— Obor—Lehliu—Ciulniţa—Feteşti—Călăraşi. E prinţul sportului cu cartea şi comilitonii lui sunt Nea Jenică Hoştea ("66 de ani, pensionar, domiciliat în Bucureşti") şi Piti (20 de ani, 1,56 înălţime, spoitor). Specialitatea lui Gioni Scarabeu, în afara pocherului este observarea morală a feminităţii, cu umor şi cruzime. Prozatorul reproduce cu fidelitate (şi cu o plăcere ascunsă) noul jargon al acestei populaţii migratoare: — „Ce faci, scarabeule? strigă unu. — Cetim cărţi, domnu profesor! — Ce mai faci, scaraboule? — altul. — Înfăptuim neabătut, domnu inginer! — Ce faci, scarabeule? — Ceac-pac, nea Cutare." Gioni şi-a terminat, între timp, studiile politehnice şi a cunoscut o mare iubire care i-a schimbat modul de existenţă. Mircea Nedelciu nu analizează „transformarea" morală a personajului (acesta este stilul epic al prozatorilor din generaţia '60), o include doar într-o istorie cu o cronologie răsturnată. Excelentă pictura socială, fin simţul auditiv. Două adolescente, Marta şi Marinela, discută despre un psiholog şi, în spatele acestei flecăreli tinereşti, se profilează o dramă morală şi o iubire incipientă (*Cădere liberă...*). Nişte tineri trăiesc la întâmplare, fac gesturi absurde şi dispar cu gustul leşiei pe buze (*Traversare*). Autobuzul care-i aduce la oraş este un fel de *agora* cu ierarhiile, valorile, mulţumiţii şi nemulţumiţii ei. Aici se poartă discuţii esenţializate, concentrate din cauza zgomotului făcut de motor, se înfiripă idilele, se nasc uri shakespeariene. Navetiştii citesc *Magazin istoric* şi *Flacăra* şi au o înţelegere (ne asigură naratorul) superioară asupra evenimentelor. Uneori, reîntâlnim în această umanitate nouă vechi reflexe caragialeşti. Se petrec însă şi fenomene mai grave. Ovid Petreanu a fost luat din sat de unchiul său, un influent colonel, şi crescut la oraş. Căpătând diploma universitară, nu se prezintă la locul de muncă, parazitează, apoi, într-o criză de conştiinţă, dispare nu se ştie unde. Prozatorul evită, aici, banalităţile prozei

neosemănătoriste (oraşul care maculează sufletul rural), evită şi antipaticul schematism din proza cu teme educative. În fine, *Istoria brutăriei nr. 4* este un fals jurnal de război, o tragedie mare văzută de un om mărunt. Mircea Nedelciu inventează jurnalul unui soldat-brutar şi face, în paranteză, comentarii inteligent ironice despre retorica textului ("a se remarca textul conştient de împrejurările propriei elaborări...Avea el în vedere vreun lector anume?..."), luând peste picior un anumit tip sofisticat de scriitură. Însă, cum în orice ironie este şi o simpatie, *scriitura* complicată, scriitura dublată de *retorica* ei nu displace lui Mircea Nedelciu, spirit, încă o dată, ingenios epic. Istoria numai în aparenţă derizorie a caporalului brutar G. P., zis Bobocică, un fel de pastişă în stilul jurnalului colonelului Locusteanu, este un scenariu despre al doilea război mondial. Un scenariu fragmentat, bineînţeles, în care veritabilul tragism se deghizează în propoziţii de o savuroasă incongruitate. O proză experimentală, eseistică, reflecţii jumătate comice, jumătate serioase în marginea unei mari teme epice. Un exemplu: „Astăzi suntem în cele mai grozave timpuri (*o frază primită, evident, însă iată cum este ea continuată*), fiindcă suntem pentru a ne retrage fiind aproape cuprinşi de inamic, suntem în aşteptare. (Din ce provine deci tensiunea — s-ar întreba analistul. Din alăturarea unei idei „primite", cu o expresie directă, deşi reţinută, a groazei? Din aşteptare? Sau din informaţiile noastre istorice?...)".

Ce se observă în naraţiunile din a doua carte (*Efectul de ecou controlat*, 1981) este, întâi, o mare libertate de mişcare epică. Prozatorul deschide povestirea într-un fel, apoi se răzgândeşte şi ia o altă cale, ca un jucător de şah capricios care îşi schimbă de mai multe ori tactica. Ambiţia lui nu-i atât să câştige, cât să creeze un spectacol al minţii care gândeşte repede şi imprevizibil. Experimentatul jucător sacrifică piese pe care ne-am aştepta să le păstreze şi face mutaţii al căror sens nu-l înţelegem de la început. Interesat de atâtea combinaţii, jucătorul poate să eşueze, nara-

torul mai rar, pentru că victoria lui depinde de frumuseţea în sine a spectacolului. El nu trebuie să răpună un adversar, trebuie doar să câştige un cititor derutat de atâta inteligenţă speculativă. Mircea Nedelciu, în orice caz, nu plictiseşte. *O baladă a preafrumoasei conţopiste* începe în stilul liric descriptiv de altădată, cu frunze de trandafiri uscate şi fluturi uriaşi, pentru ca, numai după câteva fraze, să ne dăm seama că totu-i o batjocură fină. Pe nesimţite, fraza începe să capete ritm, naraţiunea s-a transformat într-o cronică rimată al cărei efect este anularea oricărui simţ liric: „Dosarele de stări civile şi alte fapte care îi displac (nici o aluzie directă la Balzac) rămâne-vor de-acum închise în dulap. Primarul e plecat, e om de vază, dar şi el de curând fu cucerit de omul-rază. Miros de duşumele, scăldate-n motorină, glasuri venind din alt birou, „eu nu-s de vină!", bocanci murdari împiedicându-se de-un prag, mărgele ieftine desprinse din şirag şi răspândite-n hol pe ciment rece, un plâns înăbuşit ce pe sub uşă trece şi vocea vicelui Ion Marin Ostace:

— De ce-ţi baţi, mă, nevasta, ce-ai cu ea?

— Ce vreţi, dom' vice, e nevasta mea!

— Păi, nu mai divorţezi?

— Acuma, iarna?

Un zâmbet mai schiţezi şi-nchizi romanul, poveşti din astea, azi, sunt cu toptanul, vei scoate iar dintr-un sertar dosarul şi iar vei scrie: «Deocamdată anulat, la anul!»

Este stilul lui I. L. Caragiale din *Dă-Dămult... Mai Dă-Dămult*. Eroina povestirii lui Mircea Nedelciu, Jenny, este o romanţioasă Julietă, amatoare de literatură *science-fiction*, transferată în urma unor reduceri de posturi la serviciul stării civile de la o primărie sătească după ce a fost, se pare, şi *şantieristă*. Jenny iubeşte un tânăr uşuratic, Gelu, care o abandonează şi, apoi, ca într-un vodevil prost, se îndreaptă şi se însoară cu statornica fată. Comicul de bună calitate salvează mediocritatea intrigii. Înveselitoarea cronică sugerează moravurile dure din lumea şantierului: „Mai erau

femei acolo, însă nu de vârsta ei, toate erau măritate şi copii aveau, doi, trei. Una, Zina răguşita, care avea bărbat zugrav şi-njura mereu de mamă, o-ntrebă cu glasu-i grav: «Jenny, tu ascunzi vreo dramă, spune-o, ca să scapi de ea, te-ncurcaşi cu vreo lichea?» «Nici poveste, ţaţă Zino, n-am avut nici un iubit, n-am nici mamă, am o soră, de-un an s-a căsătorit»”... Preferinţele lui Mircea Nedelciu merg şi aici spre categoriile sociale dizlocate: indivizi care, ieşind dintr-un mediu, n-au intrat încă moralmente în altul: recepţioneri de hoteluri, telefoniste, ghizi la O.N.T., navetişti, studenţi care au părăsit dintr-un motiv sau altul facultatea, tehnicieni inventivi care intră în conflict cu o birocraţie dură de cap şi răzbunătoare. Spaţiul acestei lumi pestriţe este harul, compartimentul de tren, autobuzul suprasaturat, holul hotelului turistic etc. Aici se petrec veritabile drame, se nasc sentimente mari, se destramă iluzii, se consumă idile tandre şi mai ales se vorbeşte mult, se tachinează enorm. Nedelciu propune, observând mişcarea acestei lumi marginale, o tipologie specifică: aceea a „recalcitranţilor zeloşi”. Sunt indivizi, de regulă tineri, care trăiesc în marginea legii, fără a fi propriu-zis delincvenţi. O frumoasă revoltă împotriva conformismului se manifestă în acţiunile lor dezordonate. Am citat cazul romanţioasei funcţionare care, înşelată în aspiraţiile sentimentale, se refugiază în literatură S. F. Alţii vor să trăiască, aşa cum se zice, ca în filme, numai că spaţiul lor de aventură este ridicol de mic: de la Bucureşti la Dâlga. O telefonistă de hotel, Luiza, este fascinată de poza unui băutor de bere de pe coperta revistei „Life”, în timp ce Geza, mecanicul îndrăgostit, spirit mai pozitiv, nu este băgat în seamă (*Christian Voiajorul; transmisiune directă*). Prozatorul nu ia, totuşi, prea mult în râs aceste iluzii care duc spre tragedii mărunte. Faptele eroilor din *Efectul de ecou controlat* nu sfârşesc în ridicol. Recalcitrantul zelos este un Mitică pe care viaţa l-a făcut filozof. El îşi pune (ca personajul narator din *Partida de taxi-sauvage*) o întrebare capitală: „Ce latură integratoare îi lipseşte lumii ăsteia?” Naraţiunea citată este

caracteristică pentru adâncimea observaţiei morale în proza lui Mircea Nedelciu. Nişte tineri cu nume ciudate (Great Bibi, G. V.) fac călătorii clandestine cu maşinile, seara, la orele de vârf. Unul este inginer de poduri şi şosele şi a ajuns şofer de ocazie pentru că un birocrat imbecil l-a pus în afara legalităţii. Împreună cu prietenii săi cară noaptea tipi „trotilaţi” de băutură, apoi se strâng la „Cina“ şi comentează aventurile prin care au trecut. Adună banii la un loc şi cineva vine cu ideea să-i dăruiască unui copil handicapat. Grupul se destramă, recalcitranţii zeloşi dau semne că intră în ilegalitate, iar cel rămas cu banii protestează şi meditează asupra *laturii integratoare a vieţii*.

Arma cea mai fină a lui Mircea Nedelciu este urechea lui. El ştie să asculte, ştie, evident, şi să transcrie. Cele mai bune pagini din volum sunt nişte juxtapuneri de fragmente din discursuri orale. Iată istoriile unui Mitică în delir verbal: „Voi ştiţi, bă, că omul cât *e* spânzurat juisează? [...] E scump, domne, sau aşa mi se pare mie, dracu ştie, da’ cârciumile sunt pline, cine zice că românu o duce rău?” [...] „Ce soacră? am zis eu, şi era normal să fiu puţin surprins. Mi-am imaginat mai întâi că eşti căsătorită şi eu eram nou pe acolo şi mă văzuseră toţi cu tine pe stradă. N-aveam chef să vină vreunul şi să zică: «De ce te-ai luat, mă, de nevastă-mea?» M-am uitat chiar în jurul meu prin tot restaurantul, nu ştiu dacă te-ai prins, nu erau decât nişte beţivani la o masă... [...] Şi uite-aşa, eşti bolnav dă rinichi, zice, aoleo, şi ce trebuie să fac? s-a uitat aşa la mutra mea şi zice: în primul rând să nu mai bei. Ş fitu, ăla marili? e tot la seral acum? da’ce, nu-i mai bine? i-am dat de toate, şi-a luat zboru, da’ s-a-ncurcat, domne, cu una acuma şi-acu’ vrea să se debaraseze de ea. Să stea liniştit, domne, să-şi vadă de şcoală, domne!“ Se adaugă la limbajul acesta — de o remarcabilă culoare orală — ştiinţa prozatorului de a pune în pagină nu atât paralelismul existenţei, cât paralelismul discursului. Pe coloana din stânga a paginii, o măruntă funcţionară vorbeşte cu vecina ei de birou, iar pe coloana din dreapta năvăleşte limba-

jul indivizilor care cumpără mezeluri. Fragmentele unui discurs colectiv indignat, vulgar, agramat, corupt de aşteptare şi impacienţă: „Da' să vie să-i pună pe cântar......doamna cu mizeluuu! e dă cinşpe lei!... Nu mă ţine de vorbă, că am treabă... da' în aglomeraţia asta... Io am cerut d'ăia... Io-i iau şi p-ăştia, da' nu e frumos treaba asta..."

Naraţiunea finală a volumului (*Claustrofobie*) concentrează temele şi personajele celorlalte şi, în chip programatic, tratează relaţia dintre lectură şi text. O temă de competenţa semioticii este pusă, aşadar, într-o ecuaţie epică. Naratorul nu se ascunde în spatele personajelor, iese la suprafaţa textului, îşi provoacă cititorul şi, ca provocarea să fie mai seducătoare, pune la cale un *rapt*: ridică de pe stradă un tânăr fotograf şi-l ţine închis într-o cameră timp de 12 zile pentru a experimenta un nou tip de lectură. O parodie, evident, a terorismului modern transpus în lumea noastră bucureşteană şi o miză (lectura) care răstoarnă toate sensurile. Vasăzică: o naraţiune despre lectura unei naraţiuni, împănată cu comentarii naive despre text şi, când respiraţia epică încetineşte, naratorul nu ezită să apeleze la vechile trucuri ale avangardei: roagă pe tipograf să introducă 12 rânduri de „albitură"... Nu toate sunt reuşite, dar, văzând fina ironie şi puterea de inventivitate epică a autorului, le trecem uşor cu vederea.

Scenariul epic se complică într-o oarecare măsură în cele unsprezece povestiri din *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983). Autorul introduce, după exemplul lui Camil Petrescu, note de subsol în care corectează remarca unui personaj din pagină sau aduce precizări privitoare la strategia narativă. Un exemplu: nea Vasile, şofer la O.N.T., povesteşte o istorie despre un ţigan din Ferentari care trage folos de pe urma unei înscenări; când istoria se încheie, autorul face cunoscut cititorului faptul că ea a fost citită la un cenaclu şi că un critic serios i-a atras atenţia că aceeaşi povestire a mai fost scrisă, dar cu mult mai bine, de Hašek şi ar fi vorba, aşadar, de un plagiat involuntar... Precizările au, desigur, o notă ironică şi dau pe de o parte cititorului iluzia autenticităţii şi, pe

de altă parte, îi complică lectura, i-o fărâmiţează. Scenariul cuprinde şi un număr destul de mare de „relansatori epici”, adică citate din autori cunoscuţi (Bulgakov, Georges Perec, Gilbert Durand), dar şi din texte de reclamă turistică, horoscoape, studii sociologice, unele reale, altele, probabil, închipuite. Li se adaugă extrase din scrisori inventate, paranteze explicative, propoziţii din Creangă şi Marin Preda etc. Preda şi, mai înainte, Creangă sunt citaţi ca să acopere emoţia prozatorului. Procedeul este în tehnica postmodernismului. Umberto Eco spune într-un loc că postmodernist este acel prozator care, având oroare de clişeele literaturii, le foloseşte, totuşi, citându-le cu ironie. Ca să spună „te iubesc cu disperare” (cităm din memorie), personajul este nevoit să complice puţin această uzată propoziţie: „aşa cum zice sau cum ar zice (şi aici este citat un autor celebru) te iubesc cu disperare”... Postmodernist sau nu, procedeul este curent în proza lui Mircea Nedelciu şi el dă o mare libertate de mişcare autorului, în primul rând aceea de a întreţine iluzia autenticităţii. El opreşte povestirea personajului pentru a comenta stilul de a povesti (e sincer, e duios, ştie sau nu ştie să istorisească) sau pentru a-i face portretul. Când l-a încheiat, revine cu un nou comentariu, relativizând lucrurile, nuanţând propoziţiile prea ferm articulate. Electricianul Negru Vasile, zis Moreno, are darul de a încurca rapid totul. Cum? „amestecând întâmplările, timpurile verbelor, persoanele, urmărind cu încăpăţânare un singur sens, pe care trebuie să-l desprind eu [naratorul] din poveste, dar pe care, tot urmărindu-l, nu reuşea să-l facă evident [...], e clar că nu ştie să povestească...”. Proza în care apare această precizare se cheamă *Provocare în stil Moreno*. Moreno este, s-a înţeles, numele fictiv al personajului care încurcă aşa de bine lucrurile, dar este — atenţie! — şi numele unui sociolog (J. L. Moreno) citat în text. Este vreo legătură între electrician şi sociolog? Nici una, la prima vedere cel puţin. Ai bănuiala la lectura povestirii că prozatorul aplică înadins în compoziţie stilul personajului său. Încurcă şi el binişor planurile, trece de la una

la alta, întrerupe des cronologia liniară şi introduce un alt discurs şi, evident, un alt plan de percepţie. Impresia nu-i, cu toate aceste semne de neîntrerupt experiment epic, de artificializare a naraţiunii. Chiar în cazul citat mai sus (*Provocare în stil Moreno*) se întrevede o dramă umană: un tânăr schilodit la cutremur este îndrăgostit de o fată traumatizată ea însăşi (nu poate să vorbească timp de doi ani) în urma catastrofei. În jurul acestei intrigi, care anunţă o clară melodramă, se strâng câteva elemente pregnante ale realului: istoria unei bătrâne ţărănci venite să cumpere oale din Obor, povestea încurcată a electricianului Moreno, sporovăiala unei vecine etc.... Naratorul (tânărul infirm) urmăreşte cu binoclul mişcările fetei de care este fără speranţă îndrăgostit şi, când acţiunea iese din câmpul său de observaţie, completează scenariul cu „vârtejul [său] imaginar”... O autentică dramă umană se profilează în aceste sucite relatări: disperarea unui tânăr lovit de fatalitate şi dorinţa lui de a supravieţui printr-o iubire fără şanse... Însă drama este întoarsă în final spre melodramă: fata se mărită cu un neamţ şi începe să vorbească, băiatul infirm începe, deodată, să meargă...

Prozatorul dă, în altă parte, reţeta de a construi un personaj. Reţetă jumătate serioasă, jumătate fantezistă. La prima vedere pare o parodie a realismului tradiţional: „pentru a-l cunoaşte va trebui să văd cum vorbeşte, cum şi ce înjură, ce crede, ce părinţi, ce istorie, ce meserie are, cine are nevoie de el şi cine nu, ce speră el să se întâmple, ce cumpără şi ce vinde el, ce studii are, ce nu ştie şi crede că ştie, ce ştie şi crede că nu ştie. [...], cum sforăie, ce crede despre Dali, Sartre, Freud, Pele, Ostap Bender şi Wittgenstein, ce activitate sexuală spune (sau se poate deduce) că are...”, apoi vedem că, oricâtă ironie intră în acest text, câteva din aceste procedee vechi revin în povestirile lui Mircea Nedelciu. Putem conchide că ironia desacralizează ficţiunea (arătând pe faţă cusăturile, procedeele, trucurile ei) şi deschide calea spre o mai bună percepţie a realului. Iese la iveală, la lectură, un număr mare

de întâmplări, *povestiri adevărate*, luate direct din viaţă (suntem avertizaţi), neîncheiate de cele mai multe ori. Prozatorul refuză să le dea o soluţie şi să închidă, astfel, naraţiunea, pentru că, în fapt, nici în viaţa de toate zilele aceste cazuri nu au sfârşit previzibil. Când cronica faptelor mărunte şi dispersate ajunge la un punct, prozatorul (direct sau prin intermediul naratorului) intervine şi stinge reflectoarele: „de aici încolo, eu, nu numai că nu pot urmări ce se întâmplă, dar, sincer vorbind, nici nu sunt interesat"... O păcăleală, obişnuitul truc al autorului care a spus ceea ce a avut de spus şi caută, acum, un pretext pentru a se retrage? Din toate, probabil, câte ceva. Fapt sigur că povestirea lui Mircea Nedelciu se revelează ca scriitură (cu toate procedeele ei şi cu toţi factorii care o compun: personaj, spaţiu de desfăşurare, narator, autor) şi ca *ficţiune* care propune o tipologie şi o istorie verosimilă.

Am văzut cum se construieşte *scriitura*, să vedem, acum, ce comunică ficţiunea din interiorul ei. Mircea Nedelciu continuă să sondeze în mediile migratoare şi să observe noile categorii umane apărute în societatea românească în ultimele decenii: ţărani deveniţi muncitori navetişti, ghizi O.N.T., şoferi, brancardieri, moaşe, tineri care nu iau viaţa în serios sau o iau, dar viaţa nu vine în calea reveriilor lor, părinţi care nu se înţeleg cu copiii, turişti care caută plăceri uşoare şi cumpără obiecte kitsch... Şi, în această umanitate pestriţă, un număr de indivizi care povestesc şi se definesc, ca personaje, prin stilul de a povesti: nea Anghel, şoferul, nea Vasile T., tot şofer (şoferii formează în proza lui Nedelciu o categorie de buni povestitori) etc.... Cititorul este silit (este programat) să pună singur ordine în acest caleidoscop de fapte risipite într-o compoziţie ruptă cu bună ştiinţă. Un tânăr de 23 de ani, cu o identitate, la început, necunoscută, nu are stare, fuge de ici, colo, schimbă meseriile şi locurile de muncă. Este însurat şi are 3 copii, e fiul unui mare chirurg (D.) şi, ca eroii lui Gide, îşi detestă familia (mama, tatăl, fraţii). Mai târziu aflăm că tânărul

fără astâmpăr se numeşte Alex. Daldea şi că este „un neidentificat” în sens moral. Un tip care, cu aceste date interioare, circulă în proza lui Mircea Nedelciu. E tipul „orfanului” (uneori la propriu, alteori în chip figurat) care îşi caută o identitate într-o lume care amestecă valorile şi cultivă kitschul. Însă chiar în această mistificaţie se manifestă tragicul. Fugitivul Daldea ajunge la Oradea şi acolo dă de turcoaica Dilaré care este îndrăgostită de un ghiaur şi disperată pentru că nu ştie să aleagă între datorie (părinţii care ţin la tradiţie şi interzic mezalianţa) şi sentiment. Un orfan (Bebe Pârvulescu) îşi caută părinţii şi descoperă tragedii vechi, uitate (părinţi despărţiţi, femei necăjite, un tată vitreg care suferă de o boală curioasă: o scârbă totală de lucruri, o *greaţă* existenţială ce nu poate fi diagnosticată medical). Prozatorul are predilecţie, repet, pentru locurile publice aglomerate (compartimente de tren, autobuzul, baia comunală, azilul de bătrâni, hotelul), acolo unde destinele se amestecă şi tragediile trăiesc în intimitatea farsei. Doina este „femeia fără calităţi” şi, dacă înţelegem bine, este o moaşă tânără, speriată de ceea ce vede. Fotonelu (*O zi ca o proză scurtă*) înregistrează o înscenare poliţistă, Maco este student la fizică şi, printre picături, face pe ghidul. El este foarte disponibil sentimental şi are, din această pricină, fel de fel de încurcături. George, colegul său, este mai sobru şi telefonează mereu soţiei care-l reclamă acasă... Bibi, zis Great Bibi, este taximetrist particular şi are un mod ingenios de a racola femei... Maraia iubeşte pe Claudio, care este iubit de Giulai, prietena Maraiei, şi iubirile lor eşuează pentru că... Prozatorul nu dă o justificare, dă doar un număr de variante (“să împrumutăm puţin şi varianta Giulaiei”) asupra aceluiaşi caz... Eroul se află într-un tren care merge spre Moldova şi ascultă ce vorbesc pasagerii din compartiment: „Ai noroc, dom’ Nagâţu!”... „...” „Nu vorbeşti, mă?” „Cum să nu vorbiesc, da’nu te-am auzit”. [...] „Şi vacă buuună, a mea, nu-i chiar grasă, daa’ nu dă cu pişoarili, are lapte...” „Ăla are şinzăşi di oi, numai d’ălea cu urechile’n jos şi cu coada aşa di

lată“. „Cât o mătură!” „Egzact.” „Da’io? Am avut o oaie, putea să se mârlească şi cu un berbec bălţat, ea tot miel alb dădea!”

Mircea Nedelciu este neîntrecut în a stenografia limbajele oralităţii. Talentul epic este puternic şi povestirile din *Amendament la instinctul proprietăţii* arată, în continuare, un autor care caută să prindă într-un scenariu epic hetorodox o umanitate nouă, ieşită şi ea din vechile tipare (ale literaturii şi ale vieţii). Această masă impură, dizlocată, disponibilă, cu vorba repezită şi colorată, constituie personajul predilect al povestirilor lui Mircea Nedelciu. Nu lipsesc din ele descripţiile amănunţite în stil auctorial (justificate astfel de prozator: „urechea noastră auctorială trebuie să mai rămână în aceeaşi cameră“...) şi urechea, receptivă, la pândă, dornică să nu scape nici o nuanţă, întârzie multă vreme în camera citată, şi nu numai aici. Nu s-ar putea reproşa lui Mircea Nedelciu — un prozator care a înnoit şi revigorat, realmente, povestirea şi schiţa românească — decât un exces în complicarea scenariului. Este momentul în care studiul mijloacelor acoperă în naraţiune revelarea umanului.

Stilul epic este tot atât de ingenios şi în romanele lui Mircea Nedelciu (*Zmeura de câmpie*, 1984; *Tratament fabulatoriu*, 1986). *Zmeura de câmpie*, subintitulat „roman împotriva memoriei”, este o proză excepţională. Unii comentatori se întrebau, cu îndreptăţire, dacă Mircea Nedelciu, specializat, consacrat în „proză scurtă“, poate experimenta pe un câmp mai vast şi poate construi o acţiune care să satisfacă legile (desigur schimbătoare, complicate, din ce în ce mai complicate la sfârşitul acestui secol, dar, totuşi, legile specifice) romanului. Naraţiunea de 238 de pagini antrenante, iscusit desfăşurate, dovedeşte că prozatorul poate vedea pe spaţii ample şi poate fixa o tipologie în mişcare. El amplifică mijloacele pe care le-a experimentat în povestirea scurtă şi adaugă altele noi, cum ar fi utilizarea discursului epistolar şi a caietului de regie. Romanul cuprinde, astfel, aproape toate formele de discurs epic: confesiunea, jurnalul (caietul de regie al lui Radu A. Grinţu), ro-

manul epistolar, cum am precizat, extrase din scrieri istorice şi din opere de ficţiune, relatări obiective, auctoriale, eseu autoreferenţial (cartea se încheie cu *studiul* „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» *Zmeura de câmpie?*"), dosar de documente, mai multe perspective asupra aceluiaşi eveniment sau personaj, discursul naratorului şi discursul autorului (în pagină şi, mai rar, în subsolul paginii), discursuri din afara scenariului romanesc (numeroasele şi savuroasele înregistrări făcute în autobuz, în tren, într-un restaurant etc.). Să nu ignorăm, apoi, faptul că *Zmeura de câmpie* este conceput ca un dicţionar de obiecte (de la *arac* la *zaţ*) şi, totodată, romanul poate fi socotit o ficţiune a personajului Radu A. Grinţu. Este o subtilitate a autorului de a cultiva această ambiguitate. Grinţu vrea să devină regizor de film, ţine un caiet de regie şi tot timpul imaginează scenarii cinematografice. Cititorul, care nu scapă din vedere aceste amănunte, se întreabă cu îndreptăţire dacă ceea ce se povesteşte în roman se întâmplă în viaţă sau se petrece numai în imaginaţia (scenariul) naratorului?! O abilitate bine condusă şi niciodată dezvăluită. Întâmplările au avut loc, cu adevărat, sau ar fi putut avea loc. Iată ce sugerează acest lung scenariu gândit de un personaj care visează să devină regizor de film şi scris de un prozator care se joacă amestecând mereu planurile temporale şi spaţiale. Trebuie să spunem că jocul este inteligent şi romanul este profund. În el se concentrează toate descoperirile şi toate abilităţile textualismului, aşa încât cine vrea să-şi facă o idee despre preocupările prozei româneşti în anii '80 poate lua ca punct de reper *Zmeura de câmpie*. O carte substanţială în sine, ca proză nouă, printre cele mai valoroase scrise în acest deceniu la noi.

Romanul începe cu o scenă lirică: o amintire dintr-o îndepărtată, pierdută copilărie. O curte uriaşă, o pădure de zmeură în care un copil se ascunde şi vocea plângăcioasă, speriată a altui copil care caută pe cel dintâi. Acestea sunt elementele care alcătuiesc prima imagine a scenariului şi ea va căpăta întreaga

semnificaţie mai târziu, când destinele eroilor vor fi cunoscute. Deocamdată nu ştim cine vorbeşte şi cine comentează. Doi soldaţi stau de vorbă şi, într-un târziu, ne dăm seama că dialogul lor a avut loc în alt timp. Protagoniştii se cheamă Zare Popescu şi Radu A. Grinţu. S-au cunoscut în armată şi, împrietenindu-se, se descoperă la sfârşitul romanului fraţi buni. Pierduţi de părinţi în epoca tulbure de după război, ei au crescut, fără să ştie unul de altul, în orfelinat. Zare Popescu a dat examen de admitere la Facultatea de Istorie şi n-a intrat din pricina teoriilor lui curioase asupra disciplinei pe care vrea s-o studieze. Este prieten cu profesorul Valedulcean şi, din scrisorile adresate acestuia, înţelegem că Zare este pasionat de etimologii şi judecă istoria în funcţie de numele pe care le au obiectele în istorie. Teoria lui, îmbrăţişată şi de Valedulcean, este că istoria este alcătuită din *oameni, obiecte, nume şi poveşti* şi a descoperi trecutul este a descoperi relaţiile dintre aceste patru elemente. Pasiunea pentru istorie şi pasiunea pentru etimologii (aşadar: pentru o arheologie a sensurilor) nu sunt fără legătură cu tema mai profundă a eroului şi, în consecinţă, a romanului: tema identităţii. Zare Popescu îşi caută părinţii. Originea şi complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă şi în vocaţia pentru filologie şi istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înţelesul originar, după cum vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor şi al poveştilor... Grinţu, prietenul său, imaginează scenarii şi tema lor este tot căutarea identităţii. Gelu Popescu, al treilea personaj notabil al romanului, este ca şi ceilalţi orfani şi începe pe cont propriu o „anchetă genealogică“. El ajunge într-un sat din Ilfov (Burleşti), stă de vorbă cu un bătrân învăţător pe nume Popescu, ascultă poveştile unui alt bătrân, Anton Grinţu, şi face un raport pe care nu vrea să-l dezvăluie decât în final, când destinul celor interesaţi (Zare Popescu, Radu Grinţu, Ana) cunoaşte alte complicaţii. Zare şi Grinţu fac parte, moralmente, din familia ghidului George, a recalcitrantului, fugitivului Daldea şi a lui Bebe Pârvulescu, victimă a tragediei sociale din

anii ’50. Toţi sunt, încă o dată, la propriu sau la figurat, orfani şi îşi caută o identitate într-o lume în care nu numai registrele stării civile s-au amestecat, dar şi valorile morale.

Romanul, urmărind tema, desface şi complică scenariul. Zare Popescu a văzut o fată la un concurs literar şi se îndrăgosteşte fulgerător de ea. O caută mult timp (o altă căutare a identităţii) şi-o află: se cheamă Ana Szasz, este unguroaică sau săsoaică, probabil un amestec, învaţă la un liceu pedagogic şi ajunge învăţătoare (coincidenţă bine pregătită) în satul Burleşti, acolo unde s-au născut, în fapt, Zare Popescu şi Radu Grinţu. Ana se îndrăgosteşte, la rândul ei, de curiosul Zare Popescu, îi trimite scrisori într-un limbaj, la început, plin de improprietăţi, apoi îi pierde urma şi-l caută peste tot (tema căutării continuă). Din motive pe care nu le cunoaştem, Zare nu-i răspunde, e preocupat de teoriile lui asupra istoriei şi-i scrie cu mai mare regularitate profesorului Valedulcean, făcând speculaţii de ordin filologic. El crede că are un frate, pe Gelu Popescu, zis Maestru, şi fratele porneşte spre satul Burleşti, acolo unde s-ar afla părinţii lor prezumtivi. Gelu are, ca toţi eroii lui Mircea Nedelciu, urechea ascuţită şi ştie să asculte şi să reproducă. În tren, înregistrează interminabilele istorii ale unui salariat zelos, Subalternul, în sat se amestecă printre cei care stau de vorbă în jurul unui cazan de ţuică şi află alte istorii, merge, apoi, în casa bătrânului Anton Grinţu şi descoperă alt rând de fapte, povestite de un om care a trecut prin multe. Toate acestea dau culoare romanului şi dau şi o sugestie despre tragediile unor indivizi obişnuiţi. Căutarea identităţii este, în fapt, pretextul pentru a releva o istorie tulbure şi violentă şi, în marginea ei, un număr de destine. Radu A. Grinţu a crescut la căminul de copii şi a ajuns profesor de română într-un sat, apoi a venit la oraş şi a fost câţiva ani pedagog, apoi a devenit ghid şi vrea acum să facă filme. Are spirit de observaţie şi notează în caietele lui ceea ce vede sau ceea ce îşi imaginează că vede. În roman pătrund, pe această cale, istorii inedite, cum sunt acelea ale neuitatului

Bobocică, cunoscut deja dintr-o schiţă inclusă în volumul *Aventuri într-o curte interioară*. Mircea Nedelciu reia confesiunile brutarului despre război, le fragmentează şi le alternează cu extrase din caietul de regie al lui Grinţu. Alteori, autorul intervine direct pentru a preciza poziţia sa faţă de personaje: „În toată această descriere am urmat tot timpul punctul de vedere al lui Grinţu" sau: „Şi, în timp ce Zare îl ferchezuieşte pe Grinţu în holul infirmeriei unităţii, îmi voi permite, fără a pretinde că prin asta schimb cine ştie ce reguli ale naraţiunii romaneşti, să mai dau câteva detalii despre existenţa anterioară şi ulterioară a fiecăruia dintre ei." Să precizăm că prozatorul se ţine de cuvânt. Preia o convenţie veche în proză şi, mărturisind-o, se simte liber s-o aplice după pofta inimii uşoare, vorba ştim noi cărui personaj. Este o notă de joc şi, implicit, o notă ironică în această ieşire repetată pe scenă a autorului pentru a preciza tactica şi trucurile sale. Dar este, cum am precizat mai înainte, şi un mod de a sugera modul în care se constituie (sub ochii şi cu participarea lectorului) naraţiunea ca atare. Abia prozatorul ne dă câteva informaţii despre eroii săi Zare, Grinţu şi Ana, că se răzgândeşte şi închide dosarul: „Nu vom dezvălui deci misterul până la capăt..."

Alteori, Mircea Nedelciu ia în râs perspectiva auctorială a romancierului clasic. Perspectiva sau limbajul teoriei literare actuale? „Nu s-ar putea afirma, din perspectivă auctorială, că Zare e un tip care se abţine de la alcool." Nici, am putea adăuga, prozatorul textualist de la ironie şi, semn de inteligenţă, de la autoironie. Romanul este plin de asemenea observaţii care, sub o formă adesea înveselitoare, întreţin ideea unui metaroman în interiorul romanului. Cele mai reuşite privesc stilul povestitorilor din naraţiune. Stilul face parte, am văzut, din portretul personajului. Prezentând individul, prozatorul prezintă înainte de orice modul lui de a povesti. Aici se vede inteligenţa, aici se revelează caracterul său. Bătrânul învăţător Popescu pune în istoriile lui despre

război un înţeles moral. Unul dintre spionii prozatorului (anchetatorul particular Gelu Popescu) prinde nuanţa şi-o comunică: „Deci, asta era! Bătrânul vrea să povestească în mod coerent. Chiar atunci când abia a fost trezit dintr-un somn buimăcitor de după amiază el vrea ca tot ce spune el să aibă un chichirez, o morală.” Subalternul din tren, acela care caută mereu pretexte pentru a povesti vrute şi nevrute, este tipul povestitorului linguşitor, interesat, o Şeherezadă logoreică. Nu-i lipsit de abilitate din moment ce reuşeşte să-şi ţină tot timpul ascultătorul (nu altul decât directorul său) cu gura căscată. E un profesionist al invenţiei şi Valeriu Cristea vede în el (*Fereastra criticului*) un simbol al prozatorului care se agaţă şi el de orice amănunt, oricât de îndepărtat, pentru a introduce o istorie, satisfăcând astfel gustul unui insaţiabil sultan-cititor. Aş vedea mai degrabă în limbutul Subaltern simbolul povestitorului- kitsch. Un cronicar fără noimă, fără dichis, adică fără stil. Sau stilul fără stil. Acela care sporovăieşte şi agaţă întâmplările ca mărgelele pe o aţă. Anton Grinţu povesteşte ca un infanterist: „Povestea înainta pas cu pas, chiar dacă aproape fiecare pas putea însemna o surpriză, iar noi nu reuşeam s-o urmărim decât prin salturi şi zig-zag-uri. Era sigur, însă, că el avea o adevărată ştiinţă a provocării acestor salturi.” Stilul este, deci, omul, omul se identifică, moral şi intelectual, cu stilul de a pune ordine în evenimente şi a le comunica apoi unui public eterogen. Bătrânul Grinţu defineşte un spaţiu nu după oamenii sau clădirile lui, ci după animalele care îl populează. Prozatorul este atent şi la acest aspect şi, hotărât să spună totul cititorului său, opreşte povestirea bătrânului ciudat şi face precizările necesare. În fine, de la povestitor naratorul trece la povestire. Şi povestirea are un stil, nu numai cel care o spune. Romanele lui Nedelciu (tehnica este aceeaşi şi în *Tratament fabulatoriu*) discută, pe faţă, felul în care se organizează o povestire şi despre calitatea ei. Aflăm, de pildă, că o povestire nu convinge niciodată dacă este o simplă descriere, dacă nu cuprinde „întâmplări atractive şi semnificative”.

Ascultătorii din satul Burleşti, strânşi în jurul unui cazan cu ţuică, sunt foarte exigenţi. Ei nu înghit orice, cronologia plată îi plictiseşte. Unul dintre naratorii romanului este de faţă şi traduce în limbajul său această exigenţă. El dă relaţii şi despre structura povestirii. Iată una dintre ele: „Nu există o cronologie a lucrurilor povestite. Înlănţuirea lor depinde mai degrabă de pertinenţa vocii celui care intervine, de ştiinţa lui de a povesti, de gradarea povestirii, dar şi de şocul iniţial, de obicei anunţat ca fiind viitorul şoc a ceea ce se povesteşte."

Precizările sunt bune pentru că ele spun ceva şi despre structura romanului *Zmeura de câmpie*, plin de asemenea note autoreferenţiale. Încă o dată, un roman în care se povesteşte mult şi se discută iarăşi mult despre ceea ce se povesteşte. Povestirile din interiorul scenariului sunt, de cele mai multe ori, pline cu adevărat de întâmplări atractive şi semnificative. Acelea despre război sau acelea, foarte numeroase, luate din viaţa obişnuită. Este uluitor ce dar are prozatorul de a prezenta semnificaţia unei scene altminteri banală: poziţia oamenilor într-un autobuz, mişcarea înceată într-o staţie de autobuz, o lecţie de istorie şi activitatea ilicită a elevilor Popescu Zare şi Muşu, intrarea într-un restaurant şi cearta dintre chelnerul refractar şi clientul încăpăţânat... Un ţăran sau un fost ţăran apare cu o capră în Gara de Nord şi, într-o pagină savuroasă, aflăm rostul acestei aventuri. Un profesor vorbeşte despre trecutul îndepărtat şi, în acest timp, doi şcolari isteţi joacă „pâinile". Profesorul îi prinde, însă Zare, unul dintre şcolari, scapă printr-o întrebare care-l lasă fără replică pe profesor. Şcolarul are o idee despre nume şi lucruri şi ideea este preluată de profesor şi va forma de aici înainte axul cercetărilor sale... Există, în acest carnaval de istorii comentate, ironizate, şi o temă tragică. Aceea care înfăţişează destinul unor tineri care îşi caută o familie (o identitate, o tradiţie). Zare Popescu şi prietenul său, Grinţu, se dovedesc a fi fraţi, victimele unei istorii violente şi absurde. Ei vor să afle ceva despre tragediile părinţilor şi află un

număr de povestiri încurcate despre aceste tragedii. Romanul se apropie, la acest punct, de tema culpabilităţii şi a inocenţei în istorie, tratată de prozatorii generaţiei ’60.

Există, în fine, în *Zmeura de câmpie* şi un roman de dragoste, cu note voite de senzaţional şi melodramă. Zare se îndrăgosteşte fulgerător, am semnalat deja cazul, de Ana, o caută, o află, apoi dispare fără explicaţii. Ana, devenită între timp învăţătoare, face investigaţii şi, în cele din urmă, se dăruieşte lui Gelu Popescu, „fratele” (neconfirmat) al lui Zare, apoi îl alungă. Învăţătoarea rămâne însărcinată şi povestea neîncheiată. Neîncheierea intră în strategia prozei lui Mircea Nedelciu. Dacă destinul eroilor continuă în viaţă, de ce prozatorul să se grăbească să-l închidă în naraţiune? Singurul fapt precis este că aceşti tineri fără identitate socială, loviţi de istorie, află un spaţiu-matrice. E satul Burleşti, unde s-au născut şi de unde au fost apoi îndepărtaţi. Zmeura din grădina bătrânului învăţător Popescu pare a fi simbolul acestei regăsiri, toposul copilăriei pierdute, „imaginea cu care începe lumea”.

Proza autoreferenţială, în varianta lui Mircea Nedelciu, are şi asemenea accente grave. Jocul încetează, ironia se retrage, intimidată, din text. Dar nu pentru mult timp. După ce a prezentat destinul lui Zare Popescu, prozatorul se întreabă dacă este sau nu Zare Popescu un personaj verosimil în romanul *Zmeura de câmpie*?! Prilej de a mai lua o dată în râs vechiul realism: „S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-şi cunoaşte nici măcar părinţii. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj?” Întrebare, desigur, retorică. Personajul este verosimil, romanul *Zmeura de câmpie* este viabil estetic şi are multă originalitate.

Tratament fabulatoriu începe cu un lung studiu de sociologie a *textualismului* şi despre tendinţa de „marşandizare” a artei în societatea capitalistă. Nu prea se vede bine rostul acestor speculaţii

în fruntea unei opere de ficţiune şi, chiar luate în sine, speculaţiile arată o optică maniheistică, surprinzătoare la un prozator instruit ca Mircea Nedelciu. El vrea să justifice, socialmente, textualismul, prezentându-l ca un fenomen de rezistenţă la ceea ce prozatorul numeşte „consumism". Iată cum: „Cred că, la origine, este o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societăţii. Dacă societatea capitalistă încearcă integrarea artei prin marşandizare, atunci şi literatura încearcă integrarea socialului prin textualizare"... În acelaşi spirit este văzut şi rostul autoreferenţialităţii: „Dacă problema literaturii este aceea de a «face omul», de a participa la o largă acţiune de formare a omului nou, atunci stăpânirea a numeroase tehnici narative, autoreferenţialitatea (în felul acestei prefeţe), introducerea testelor şi a conexiunilor inverse, piedicile puse lecturii «consumiste» şi încercările de a dota cititorii cu mijloace adecvate de analiză, toată această desfăşurare de forţe auctoriale face parte din procesul de conştientizare a participării la nobila acţiune antropogenetică." Dacă aceste propoziţii n-au o notă ironică, atunci misia literaturii autoreferenţiale este prea simplist pusă din această perspectivă sociologică. *Tratament fabulatoriu* este romanul unei iluzii şi comparaţia cu *Le grand Maulnes*, cartea cea mai citită în Franţa în acest secol, este potrivită. Eroul lui Alain Fournier caută copilăria pierdută şi n-o mai găseşte, personajul lui Mircea Nedelciu, meteorologul Luca, a nimerit odată într-o colonie ciudată, pe Valea Plânşii, la *Conac* şi nici el, nici alţii n-o mai află... Este un vis al personajului, o nebunie, cum cred profesorul Nelu şi medicul Abraş, sau acest paradis există şi pentru a-l descoperi trebuie o operaţie de iniţiere? Iată, deocamdată, scenariul profan al romanului: un meteorolog, Luca, după ce a lucrat mult timp la o staţie izolată pe munte, este repartizat să lucreze la Fitotronul din Fuica, un centru sofisticat de cercetare a plantelor situat în apropierea unui mare oraş. Până să ajungă la gazda lui moş Petru, Meteo Luca rătăceşte drumul şi nimereşte într-un loc straniu unde o fată frumoasă, îmbrăcată

orăşeneşte, păzeşte oile şi nişte indivizi şi mai ciudaţi, mulţi dintre ei intelectuali, duc o viaţă comunitară condusă după alte legi decât acelea ale vieţii din afară. Un fel de falanster în care indivizii, odată intraţi, îşi schimbă numele şi mentalităţile. Care este originea acestei societăţi secrete, coborâtă din cărţile utopiştilor? E tema de cercetare a unora dintre membrii comunităţii. Un fost anticar studiază viaţa „bunicului Marcu" care pare a fi lăsat banii necesari pentru întemeierea coloniei... Din datele deja descoperite, biografia lui Marcu are unele elemente comune cu aceea a lui... Mateiu Caragiale: copil din flori, căsătorit cu o boieroaică mai mare cu 20 de ani decât el, instalat ca un senior la Conacul pe care l-a împodobit cu desene heraldice etc., şi-a ridicat un steag verde-auriu cu blazon, simbol al proprietăţii, vechimii şi al puterii... Cum Mircea Nedelciu s-a născut la Fundulea, lângă Sionu, ne vine să credem — căzând şi noi în păcatul criticii biografice — că el s-a folosit de marele Matei şi de nebunia lui seniorială pentru a face din el un personaj misterios într-un roman care tratează în chip realistic tema unei utopii.

Însă adevărata intrigă a romanului se desfăşoară în afara acestei obsesii. Sau, mai bine zis, utopia este un pretext pentru a studia moravurile societăţii profane. Meteo Luca povesteşte ceea ce a văzut la Conac şi nimeni, cu excepţia lui Moş Petru Brodeală — care nimerise şi el, în tinereţe, „din brodeală" în acel loc ascuns (de unde i se trage şi numele) — nimeni, zic, nu-l crede. E declarat nebun şi trimis discret să consulte pe doctorul psihiatru Abraş. Romanul sentimental începe propriu-zis cu acest moment. Luca este un bărbat atrăgător şi pe el pune ochii actriţa Gina-Felina, soţia medicului, femeie frumoasă şi insaţiabilă. Gina se arată interesată de poveştile meteorologului şi este, se pare, singura care crede în existenţa Conacului şi a coloniei... De Luca este îndrăgostită şi studenta Nati din Fuica şi, pentru ca numărul nepotrivirilor să crească, Luca iubeşte de mulţi ani, fără speranţa de a o putea lua de soţie, pe Ula Mierean, fiica unui intransigent

avocat... O intrigă sentimentală complicată, o iluzie înţeleasă ca simptomul unei clare dereglări mentale, un număr de indivizi comuni (un profesor, pe nume Nelu, mediocru şi invidios, un pictor ratat, Vio, un doctor încornorat şi, probabil, incompetent profesional, un inginer agronom, Pascu, care visează să scrie proză, un alt inginer, Ion Ion, băutor sincer şi redutabil, o femeie nimfomană şi sentimentală, Gina-Felina...) care se definesc, moralmente, în funcţie de această utopie. Ei nu cred decât ceea ce văd şi nu văd decât ceea ce se află în sfera existenţei lor mediocre. Beau, vorbesc la infinit, se tachinează, se înşală unii pe alţii (Gina-Felina este o generoasă ispită). Utopia în care crede, neclintit, Luca este în afara posibilităţii lor de înţelegere. Singură, repet, actriţa pare a avea o mai mare deschidere, însă lucrurile se complică, în cazul ei, din pricina disponibilităţii ei erotice.

Mai există o categorie de personaje în *Tratament fabulatoriu*, cea mai importantă, în fapt, aceea a povestitorilor, cunoscută şi din cărţile anterioare ale lui Mircea Nedelciu. Ei dau culoare paginilor, uneori cam terne, din acest roman demonstrativ. Memorabil este, aici, Moş Petru Brodeală. El face o cronică a satului şi dă versiunea lui asupra Conacului de la Temenia. Iată momentul colectivizării: „Aşa, mă neică, hai să trăim! Şi să vezi ce-i face copilu' lu' bietu Niculăiţă, vai dă mama lui! Acu' să-ncepuse mai tare iar că să să termine cu colectivizarea. Io, ca tot omu', m-am mai dat pă după casă, mai luai calea pă gârlă-ncolo, pân'stuf sau pă gheaţă că era iarnă, tot să nu mă întâlnesc cu ei, da' pân' la urmă m-am înscris, că de, ce era să fac? Şi io n-aveam nici pământ aşa mult, nici vite, dacă n-am avut nici copii, c-aşa fu să fie, de, nu pierdeam io mare lucru. Dă prima dată, când cu întovărăşirile, nu mă dusesem, da' acu' am zis că hai. M-am înscris chiar la Temenia, dăşi nu vrea nimeni că dă când îi prinsese pă şnapanii ăia atunci cu furtu' dân avutu' obştesc să-ncetase şi investiţia dă la Valea Plânşii, nu mai avea oamenii încredere, ştii? Da' m-am înscris, n-am creat probleme".

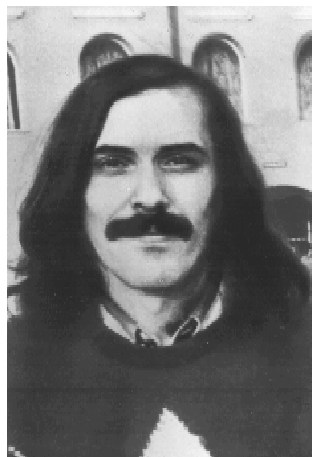
Tratament fabulatoriu cuprinde, în rest, obişnuitul scenariu al prozei lui Mircea Nedelciu, cu alţi actori, bineînţeles: fragmente dintr-un roman epistolar (scrisorile lui Luca către Ula, scrisorile Ginei către Luca), momente de suspans (invidiosul profesor Nelu fură scrisorile Ginei şi le duce soţului, dar Gina-Felina ştie să iasă din încurcătură), o intrigă poliţienească (Ula şi tatăl ei dispar şi Luca este suspectat de crimă), notaţii despre viaţa indivizilor în obsedantul deceniu (istoria lui Neculai Fiston) şi, în fine, în scenariul romanului intră, cum era de prevăzut, şi însemnările autorului care scrie romanul *Tratament fabulatoriu*. El vorbeşte de „condiţia tragică a auctorialităţii", dă un dicţionar al personajelor, introduce un jurnal al prozatorului care, izolat într-un orăşel liniştit, retranscrie romanul şi se întreabă dacă trebuie să gândească sau nu în locul personajului său.

Romanul lui Nedelciu cuprinde şi ficţiunea personajului care scrie romanul care tocmai se desfăşoară sub ochii cititorului (o ficţiune devenită clişeu în metaromanul românesc, îndeosebi în acela al „târgoviştenilor"). Cel care scrie, din perspectivă profană, istoria lui Meteo Luca este inginerul agronom Pascu... O mistificaţie asupra căreia autorul îşi avertizează cititorul. Romanul se încheie cu o scenă în stil Mircea Eliade (un posibil model pentru Mircea Nedelciu în această carte): grupul condus de Gina-Felina caută să descopere Conacul de pe Valea Plânşii şi să verifice, astfel, „nebunia" lui Luca. Nu descoperă, bineînţeles, nimic şi momentul în care ei se întorc în spaţiul lor (profan, civilizat), morţi de oboseală, zdrenţuiţi, iritaţi este bine prins în naraţiune. Utopia este, pentru ei, o nebunie, un păcat al spiritului. Mircea Nedelciu a învăţat bine lecţia prozei mitice, de la Eliade şi alţi prozatori moderni (Hesse, Ernst Jünger) şi anume aceea că neobişnuitul, utopicul, fantasticul, pe scurt, miticul trebuie tratat cu mijloacele realismului şi privit din perspectiva istoricului. Descripţia coloniei de la Conac este admirabilă şi lasă acea impresie de mister pierdut la graniţa dintre posibil şi probabil. Comunitatea de pe

Valea Plânşii este, poate, o reverie a personajului, simbolul — în mod cert — al unui paradis întrezărit (în imaginaţie, în lumea realului?) şi pierdut. Căci condiţia oricărui paradis este să fie pierdut şi căutat.

Fără a avea profunzimea şi originalitatea romanului anterior, *Tratament fabulatoriu* este un roman notabil (unele pagini sunt remarcabile, acelea, de pildă, în care prozatorul acesta cu urechea fină şi ochiul ager observă şi înregistrează culorile, mişcarea şi limbajul mediilor pestriţe) şi arată posibilitatea lui Mircea Nedelciu de a deschide proza textualistă spre domeniul parabolicului şi al miticului. N-ar fi exclus ca, într-o zi, acest excepţional prozator să scrie o nuvelă sau un roman fantastic, ţinând seama de faptul că naraţiunea fantastică modernă se bizuie pe intuiţia spiritului realist şi pe subtilitatea dialecticii lui.

Mircea CĂRTĂRESCU



După 20 de ani de la debutul lui Nichita Stănescu (*Sensul iubirii*, 1960) apare volumul *Faruri, vitrine, fotografii* de Mircea Cărtărescu (n. 1955), liderul noii generaţii de poeţi. Un adolescent subţire, cu o faţă tragică, timid, tăcut, nelipsit spre sfârşitul anilor ’70 şi începutul anilor ’80 de la reuniunile cercurilor literare studenţeşti. Când se decide să vorbească, adolescentul timid, care între timp şi-a lăsat o neconvingătoare mustaţă galică, spune lucruri profunde. Spiritul lui este pătrunzător şi capacitatea lui de a vedea esenţialul într-o problemă literară controversată este remarcabilă. Crede în ceea ce face şi are o pasiune aproape mistică pentru literatură. Mircea Cărtărescu gândeşte poezia tânără, s-a văzut, în funcţie de conceptele de *realism, biografism* şi *postmodernitate*. Ochiul liric trebuie să fie în stare să vadă „concreteţea infinitezimală“ a obiectului, poezia să arate o „înaltă fidelitate faţă

de referent, de lumea reală“, să spună totul, de la ac la soare, într-un limbaj limpede şi precis (*Realismul poeziei tinere*, „România literară“, 23. IV. 1987). Poeziei impersonale, abstracte, închisă în sine, specifică modernismului, îi ia locul alta implicată în existenţa individului şi în existenţa (realitatea) din afara lui: „Poezia biografică este punctul cel mai îndepărtat teoretic de modernism al postmodernismului poetic. Este o poezie profund subiectivă. Cel mai important efect din cadrul acestei poezii este efectul de sinceritate. Limbajul, fetişizat în modernism, tinde să devină transparent, fără tropi, prozaic. Recuzita este realistă, chiar hiperrealistă, locul şi timpul poeziei fiind aici şi acum. Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obişnuite ale vieţii mele de om obişnuit formează conţinutul poeziei, care devine preponderent ca importanţă faţă de formă. Personajul sunt eu, fără mască, mizând nu pe vălurile stilistice, ci pe ce este cu adevărat interesant (dacă este ceva) în personalitatea mea. Pare uşor de scris o astfel de poezie. În realitate, dificultăţile sunt deosebit de mari. Pentru că sinceritatea nu e totuna cu efectul de sinceritate, pentru obţinerea căruia e nevoie de un rafinament extrem. În plus, poetul biografist va mai fi încă multă vreme acuzat de prozaism şi de promovarea unei estetici a derizoriului. Dar impresia de prospeţime, sentimentul că nimeni nu încearcă să-ţi vândă vorbe goale, satisfacţia că ţi se vorbeşte ca unui egal, impresia că ţi-a spus ceva un om care a avut cu adevărat ceva de spus, toate acestea pot fi legate de un poem biografist reuşit mai mult decât de orice fel de poem din istoria poeziei. Poezia nu se mai ruşinează de gândurile şi emoţiile strict personale, netipice, neestetice, ale poetului, dimpotrivă, găseşte aici un mare filon de mult necercetat, ca o mină părăsită.” (*Ce este biografismul*? „Amfiteatru”, 6/1987.)

Ce se observă înainte de orice în *Faruri, vitrine, fotografii* este numărul mare de obiecte, varietatea ritmurilor şi a stilurilor lirice, trecerea de la amănuntul biografic la marile simboluri cosmice. Poetul părăseşte, cu adevărat, *stilul înalt* propriu poemului modernist, dar nu părăseşte de tot temele şi ambiţiile modernităţii,

în primul rând explicaţia orfică a lumii. Faptul se vede mai ales în primul ciclu al cărţii (*"Căderea"*), gândit în stilul *viziunilor* romantice. Un *poem de cunoaştere* care începe, surprinzător, printr-o invocaţie către muză ("Lyră de aur, pulsează din aripi / până-mi închei acest cânt"), o parodie, evident, a stilului solemn, şi se încheie într-o notă demitizantă ("Toamna s-a cărăbănit, dracu s-o ia/şi nu mai putem să mergem la o bere"), un refuz, în fapt, de a pune ordine în lumea din afară, o viziune a destrămării, a căderii în noroiul realului. Poemul are şapte părţi (cânturi) şi ele sugerează aventura spiritului poetic „spre limita lucrurilor". În această experienţă, spiritul întâlneşte marile teme (increatul, geneza), marele şi micul univers, sublimul şi derizoriul din spectacolul realului şi le trece, pe toate, într-un poem care amestecă într-un mod surprinzător cosmogoniile şi sociogoniile romantice cu notaţiile biografice în stil demitizant şi sarcastic. Ochiul se deschide eminescian spre marele univers ("O spaţiu, supremă realitate") şi descoperă infinitatea lucrurilor ("toate lucrurile cu toate amănuntele lor"), infinitatea feţelor, „tragica trecere" a *feţei* în obiect, a *imanentului în imanent*... Poezia de cunoaştere nu înaintează sistematic şi nu propune o imagine coerentă, unitară a lumii. Poemul se fragmentează, simbolurile ("pasărea cu două dimensiuni", „urechea lui Dionis", clopotele care pulsează etc.) se pierd în lumea feerică a obiectelor, iar obiectele stau de vorbă, în discursul liric al lui Mircea Cărtărescu, cu Mondrian, Bruegel, Cranach şi Munch... Clară şi extraordinară este sensibilitatea la real. O lume de obiecte proliferante, un peisaj polimorf văzut de un ochi halucinant şi livresc:

„Câmpii şi păşuni întinse până la hotarul mărilor
tulpini ierboase lângă tulpini
dealuri asemenea cailor crupă lângă crupă
delte şi viroage unde cresc salcâmii şi arinii
înălţimile mici care sunt patria stejarului
pădurile întortocheate de conifere
mlaştinile unde nu deosebeşti broaştele de mătasea-broaştei

viul de putred
mirosurile excitante ale sângelui verde
fosile create de influenţa aştrilor în straturile adânci
pelinul dezbrăcându-şi cu pudoare rochiile
pe sub băncile parcului
oda somnului vieţii intonată de boreu în păduri
cojile fructului crăpând în suflul seminal
cărnoasele frunze în ciclul foliar
dispuse-n spirale de câte şase
frunza pigmentată din care poţi stoarce lumina
alga, această fregată ieşită dintr-un ou
scoarţa şi nervurile
florile androgine precum centaurii şi noaptea:
hyacintul şi crinul, vioreaua şi brânduşa petrarchizantă
plăpânde scenarii de clorofilă
interferenţă şi zbor între piatră şi carne
ţesuturi şi celule verzi şi trunchiuri în care tăcerea
gravează inele
insectele verzi, trilul, raza şi tăietura
frunzişul uscat, putregaiul lunar ce anunţă talanţii
vegetaţie, vis aerian al morţilor râncezi
coşmar al prismelor descrise de aripă şi vânt
labirint şi minotaur deodată...”

Livresc? E un fel de a numi acest stil poetic incisiv intelectual, direct, suplu şi, totodată, viguros. Referinţele vin de la sine în versul care nu se sfieşte să numească o floare (*brânduşă*) cu un atribut din sfera literaturii (*petrarchizantă*) şi să schimbe radical compoziţia imaginii (“calcar atomizat al solitudinii”), după modelul avangardei. Poemul îşi rupe apoi ritmul expozitiv şi acumulativ, caută muzica versului solemn barbian, cu vorbe incantatorii într-un scenariu liric misterios:

„Infrastructură, cor de vopsele şi reflex,
moloz de guşteri, straniu imbroglio de hidre,
corolă de landouri din care fară sex
ies guşteri, ca nisipul sălbatic din clepsidre

schelet cu muşchi de larve şi piele de trireme
ferindu-se de aştri cu scuturi de fotoni,
hanap de aur verde încovoiat de geme,
trohei mixtaţi cu fiere în fălci de histrioni,
incendiu de coloane rostrale şi de alge,
o mare, o monedă de purpură tu eşti.
astralii se coboară în coamele analge
când ies fenicopterii din horbotă de peşti.”

Căderea lui Mircea Cărtărescu prefigurează, în fapt, căderea poetului în real, descoperirea lumii din afară, naşterea poeziei văzută ca o creaţie a lumii. Spiritul vrea să cuprindă necuprinsul şi, totodată, să inspecteze universul interior, zona simţurilor (“razele simţului intern”), marile şi micile „indiscreţii” ale materiei. Un program ambiţios, o viziune a *totului* pe care Mircea Cărtărescu o împiedică, totuşi, să se constituie pentru că fragmentează scenariul şi introduce comentarii subiective, scene din afară, prinde o imagine şi o dezvoltă, părăsind tema iniţială. „Nu mai e timp pentru marile cugetări”, notează el în Cântul al Vl-lea, negând propriul proiect liric. O viziune neagră, un moment de refuz total, o neîncredere în puterea spiritului de a prinde înţelesul lumii. Poemul înregistrează şi asemenea clipe în care subiectul se arată scârbit de obiectul său şi toate miturile mari ale liricii se prăbuşesc. Călătoria spre „limita lucrurilor” este şi o călătorie spre limita spiritului şi spre limitele (posibilităţile) poemului de a exprima toate acestea. Romanticii suferă de sentimentul incompletitudinii, poetul postmodern suferă, în primul rând, de sentimentul degradării arhetipurilor şi pune în discuţie însăşi posibilitatea poemului de a cuprinde *incompletitudinea*:

„din cuvânt a rămas numai ideograma
al cărei înţeles s-a uitat.
apatitul, malahitul şi turmalina
şi actinotul verde ca maţele aspidei
gândire împietrită, progerie
iubitoare de soare, necunoscătoare de soare

sunt casele viermelui erou.
carne, te desfid să mai mângâi.
melancolie, te desfid să mai arzi.
şi nu neantul va fi haina voastră
ci răcnetul de javră şi scheletul,
satele pustiite
de patru împlătoşaţi cavaleri."

şi, după un fragment despre proliferarea amorfului, hilarului, introduce în poem un blestem (*o afurisenie*) care este, de fapt, o prelucrare după Laurence Sterne. Alegerea se explică prin numărul mare de obiecte: o veritabilă beţie a concretului, o fantezie ingenioasă şi ironică a răului coborât în trup, o imagine, în fine, a proliferării (încă una) care completează viziunea acestei lumi browneene.

După acest acord (cu temele vechii poezii, dar nu şi în stilul ei), Mircea Cărtărescu îşi desfăşoară lirismul pe planuri multiple, cu imprevizibile schimbări de ton. O poezie a amplitudinii, persiflantă, cu versuri memorabile, ieşite din mâna unui extraordinar poet de atelier, cu altele pur eseistice, provocatoare, luate din cărţile de fizică sau direct din limbajul străzii. Este greu de precizat care este tema predilectă a acestor poeme atât de personale. Melancolie în labirint? (labirintul realului, bineînţeles). Parcurgerea „traseului browneean"? (frenezia diviziunii, complexitatea lumii materiale). Feeria şi teroarea lucrurilor? ("tortura violentă a presiunii lucrurilor care există") şi, încă o dată, fervoarea, melancolia spiritului care nu ajunge să le cuprindă şi să le înţeleagă? Oroarea de kitsch, senzaţia insuportabilă de mistificaţie? ("îngerii frumuseţii se mişcă acţionaţi de penduluri şi motoare cu tuburi"). Ce este sigur este că în poem continuă să pătrundă masiv *imaginile-obiecte* (să le spunem altfel) şi mai puţin, cum se întâmplă în poemul tradiţional, *imaginile-simboluri* sau *imaginile-mituri*. Unele sunt construite în stilul vechii avangarde (iată stilul Voronca: „portjartierul nopţii"), altele vin în poem în

altă combinaţie. Impresia la lectură este de *mirifică inflorescenţă*, de amestec uriaş de lumi şi, încă o dată, de *frenezie a diviziunii*. Inflorescenţa, amestecul, diviziunea lumii din afară sau mobilitatea ochiului, impacienţa spiritului liric în faţa acestui spectacol?

Oricum, pentru Mircea Cărtărescu realul există. Există şi spiritul poetic care vrea să-şi asume *totul* (o noţiune care pentru Mircea Cărtărescu are un înţeles special). Totul înseamnă, între altele, ceea ce se lasă cuprins, măsurat şi judecat de un spirit tânăr fără complexe, impavid şi lipsit (acest fapt trebuie subliniat) de superbia, orgoliul romantic. Nu are nici simţul transcendenţei, propriu poetului expresionist. Nici pe acela demolator, ostil al poetului de avangardă (vechea avangardă). Pentru poetul postmodernist care este Mircea Cărtărescu universul din afară — repet — există. Şi în labirintele lui există, îmbrăcat „în lumina de cuarţ a melancolici”, un poet care vede enorm şi judecă repede, se joacă, inventează concepte şi pune lângă ele vorbele colorate ale străzii (“gagicuţo”), trecând de la *ek-stază, aleph, eidetic* la universul larvelor şi, de aici, la faptele inepuizabile ale cotidianului. Mircea Cărtărescu este, indiscutabil, un poet al oraşului şi *ţara lui imaginară* se întinde de la Piaţa Obor la Universitate şi la Aleea Circului. Este inimaginabil cât de multe întâmplări, lucruri, instituţii, drame, reverii pot intra în acest perimetru. O „retină elastică şi sensibilă“ le înregistrează o dată, de două, de nouăzeci şi nouă de ori şi le aduce într-o confesiune care cunoaşte toate stările lirice, de la elegie la pamflet. Cărtărescu este mai ales un poet al ochiului. Ezit să spun un poet vizual, pentru că el nu cultivă culoarea (picturalul). Culoarea este un efect indirect al spectaculoasei acumulări de lucruri. Numai Leonid Dimov (poetul cel mai apropiat, dintre români, de Mircea Cărtărescu) mai are în poezia noastră această extraordinară imaginaţie a lumii materiale şi un vocabular aşa de bogat. Autorul *Farurilor, vitrinelor, fotografiilor* îşi depăşeşte, în orice caz, modelul. Poemul lui dezvoltă

o reverie mai apropiată de lucruri, mai percutantă, de o agresivitate stăpânită. Nota acut intelectuală ia locul barocului leneş, ironia rece se substituie umorului îngăduitor din poemele dimoviene fascinate de *bâlciul* lumii. Un fragment din *Eros şi anteros*: o imagine a rătăcirii în labirintul cotidianului, a *imersiunii*, cum zice poetul, în apa otrăvită a verii:

„...iar sus, pe pământ imaginea noastră se contura
în cetatea mnemosinei, eleutherea: se auzea numai pocnetul metalic al pistoanelor
împingând oraşul în frunze; şi răscuţi deasupra cizmelor blugii tăi
îi purta imaginea ta, aruncată peste vertebre şi sâni şi artere străine
astrele nu ne recunoşteau, eram doar imagini trăind într-un aer de iarbă
printre conuri şi bastonaşe cu care primăvara ne spiona
dar aici în adânc apele noastre freatice purtau rădăcini şi acorduri
de chitară rece, aici undele cărnii noastre se amestecau cu frunze prelungi
aici visam în comun amestecuri fulminante şi cochilii...
lângă arţari şi corni cu flori galbene, pe pajiştea plină de bănuţei şi brânduşe cât noi de înalte
între eros şi thanatos, rătăciţi în labirintul tramvaielor,
ascultând resacul morţilor în vitrine de librării şi anticariate
privind cum copacii iau drumul norilor, cum mâinile iau drumul buzelor
ne destrămăm, trecem unul în altul, încercăm şi încercăm felul de a iubi al salamandrei în mijlocul flăcării
felul libelulei de-a ezita, iar omenescul din noi
s-a contopit cu fenomenele optice prezente peste tot în primăvară,
căci noi am crezut, şi cu viscere străvezii, inutile, sterile,
noroi versatil, ne echipăm în tăcere,
pentru o nebunească imersiune în apa de dubloni şi cianură a verii.”

De aici şi din celelalte poeme se vede că pentru Mircea Cărtărescu frumosul este *contingent*, spre deosebire de Ion Barbu (şi, după el, de poeţii generaţiei ’60) care recomandă *frumosul necontingent*, adică purificat, abstractizat, adus la măsura conceptelor. Poemul părăseşte marile abstracţiuni, părăseşte şi tonul oracular, viziunea bogomilică, obsesia arhetipurilor şi fantasmele

transcendenţei prezente în lirica generaţiei anterioare. O schimbare, evident, de modele, de stil, de poetică. Mircea Cărtărescu redescoperă oricum *frumosul contingent*, lumea concretului, rezervele inepuizabile de lirism ale cotidianului. El nu ezită să ducă poemul în cofetăria „Minerva” şi să relateze despre discuţia pe care o are, la un pahar de suc de ananas, cu o „gagicuţă“ promiţătoare: „la cofetăria minerva sorbea din sucul de ananas şi mânca îngheţată cu bucăţi mici de banană / discuţia îngheţa paharele şi cupele de cositor în cuburi, în sfere, / lingvistică şi amoruri perverse, câştigători ai olimpiadei / internaţionale de fizică sinucigându-se de singurătate etc., / scaunele de nuiele trosnind de insectele neotomiste ale sfârşitului de mai / tiepolo mânjindu-şi labele cu acetat de nitril, ştergându-se pe un prosop chinezesc, / şi mercedesuri negre trecând cu o nuntă... / fericit în jacheta sa schizoidă el o privea: phryne înnodându-şi în inele flamingii / copeică, băncuţă, piţulă într-un buzunar semidoct, / râs al pisicii din cheshire tolănită pe canapea, întinsă leneşă pe canapea / printre portocale carola profiteroluri înotând în poziţia de fetus a nurcii / rânjind cele mai frumoase dintre morţi. / ah, loc şi timp de-am avea, loc şi timp, / sfiala ta n-ar fi aşa vinovată / te-aş iubi încă de la potop /şi tu ai refuza până la venirea iudeilor / şi te-aş iubi iarăşi până în renaştere şi ai refuza până în la belle epoque / sprijinindu-ţi arcada de umărul meu ventriloc...” sau să plaseze discursul erotic într-un discurs cultural mai larg, însângerat de nume ilustre şi de propoziţii vesele, „haioase”, în jargonul studenţimii actuale:

> „înaintezi fantomatic spre capul retezat, pe tipsie, al lui densusianu
> eu te urmam prin marmura erodată de eşapamente, linsă de generaţii,
> rase de iluminaţi, popoare acustice
> joyce, dante, canetti dansau în carnea minţii mele giga şi panţarola
> pitarul hristache vorbea cu bocceaua de lucruri intreţinându-l pe
> kawabata
> asupra teoriei pleroamelor, pantocratorul, sophia, gelatinoşii serafi

care au căzut curentaţi la generatorul divin,
plotin şi san-antonio lângă statuia lui eminescu rânjeau citindu-i pe
dos toievski tradus în ruseşte
alfred nobel se plângea de psoriazis şi de o singurătate congenitală
iar cărtărescu iar benn iar ibsen iar marine iar tu fu iar."

Poemul din Mircea Cărtărescu este o imensă burtă de balenă, el cuprinde totul şi vrea să mistuie totul: tot ceea ce ochiul prinde şi mintea imaginează. Impresia este de preaplin, de materii explozive, de amestec aiuritor de universuri şi de plăcerea spiritului de a înregistra acest vacarm de obiecte. Ironie? Ironia este mereu prezentă şi, în cuprinsul unui poem (*Cuirasatul Tod*), Mircea Cărtărescu găseşte prilejul să vorbească de valoarea ei sedativă. Comentarea mijloacelor lirice intră în poetica postmodernistă. Poemul judecă nu numai lumea din afară, se judecă şi pe sine:

„oricum, ironia este un sedativ cu o serie întreagă de efecte secundare
de care nici nu te-ai gândi să uzezi dacă nu ar fi o necesitate vitală [...]
poemul acesta e o noptieră ticsită de flacoane, casete, fiole, pastile
de sticle maro, verzui, înţesată de vase
cu imortele, de partituri, parti-pris-uri, dulceţuri de cireşe
şi de nuci verzi."

Mircea Cărtărescu publică în prima lui carte şi douăsprezece *Georgice* în stil parodic. Temele şi viziunile agreste din poezia mai veche (Alecsandri, Coşbuc, Pillat) sunt reformulate din unghi ironic. În spaţiul patriarhal pătrund masiv elementele noii civilizaţii şi, odată cu ele, kitschul şi manierele mahalalei. Ţăranul mioritic stă la bodegă sau se uită la televizor sau citeşte din greu o revistă cu desene animate sau se duce la cinematograf să vadă un documentar despre agricultură. Parodie, fantezie ironică, amestec ingenios de universuri, civilizaţii, limbaje, elemente de absurd şi, încă o dată, ironizarea subtilă a absurdului suprarealist şi a mesianismului poporanist — iată ce se poate desprinde din aceste inteligente, tinereşti parafraze pe teme rustice. Spiritul parodic, bine hrănit de lecturi, nu acoperă, totuşi, sensul grav al reflecţiei. Iată

o reluare, din perspectiva enunţată mai înainte, a simbolului arghezian din *De-a v-aţi ascuns*:

„ţăranul de când cu electrificarea
înţelege cum stau lucrurile pe planetă
se indignează graţios în mijlocul pogoanelor sale
de situaţia din cipru şi liban
pândeşte sateliţii şi le smulge
aparatura electronică bă
plozilor nu uitaţi bateriile solare
să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
cu cârnăciori produsă la feteşti
bă daţi în câini lumea e mică
bă cu gerovital se duc ridurile că-n palmă
hai daţi-i zor cu porumbul ca eu mă duc
puţin pe lumea cealaltă adică a treia
şi ultima feţii mei
dragii mei copchiii mei ce să-i faci
aşa e jocul
arză-l-ar focul.”

sau, într-un limbaj liric mai acut, cu elemente de umor, o imagine a tradiţionalei tihne câmpeneşti:

„o tytire ce fericit eşti sub umbra fagului
ascultând cântecul greierilor şi al lui ioan alexandru
pe când ţăranul eminamente agricol citeşte
din greu o revistă de benzi desenate
găsită sub brazda fertilă; [...]
din ceruri c. stere
zâmbeşte duios combina gospodăriei
deservită de un tânăr în combinezon
îl calcă pe nervi pe ţăran şi-i deşiră
sistemul nervos vegetativ şi parasimpatic
marele dorsal şi insulele minorca
încât din ţăran rămâne până acasă
doar buletinul cu poza color
superproducţie anglo-franco-italiană
e film cu război zice nevasta
şi se întoarce pe partea cealaltă.”

În *Poeme de amor* (1985) Mircea Cărtărescu dezvoltă acest stil colocvial şi parodic, mai amestecă o dată limbajele poeziei (de la cel cărturăresc la limbajul plin de oralităţile iuţi, munteneşti al lui Geo Dumitrescu) şi fixează viziunea sa erotică pe fundalul unui Bucureşti fabulos, plin de aromele şi culorile Levantului şi sufocat de obiecte. Distanţa de *iatacul* lui Conachi şi de *codrul eminescian* (spaţiul *somniei*) este enormă. Erosul lui Mircea Cărtărescu se distanţează şi de imaginea blagiană: iubirea ca iscodire, ca rost al firii, taină într-un univers de miracole nedesluşite. Este, mai degrabă, în linia lui Anton Pann şi Arghezi şi foarte aproape de spectacolul erotic propus de Dimov. Iubirea este o boală învinsă, femeia este o muză plină de păcate, sublimă şi infidelă, o „fufă" în care trăieşte o zeiţă sau invers. Poemul se mişcă între adoraţie şi ironia adoraţiei, dar contestaţia nu ia forma grav metafizică a geniului nemulţumit de contingent. Poetul trăieşte în contingent şi feminitatea nu este decât o întrupare a contingentului. Şi apoi decorurile iubirii. Ele nu au nimic, în *Poeme de amor*, din grandoarea cosmică a erosului romantic: „dragostea mea strănută pe mormanul de cioburi de la sticlele de vin prost şi ulei". Peisajul urban impur este, înainte de orice, populat de obiecte, extrem de multe obiecte. Îndrăgostiţii se văd la cofetăria Garofiţa sau la Monte Carlo, se plimbă pe strada Taras Şevcenko, pe lângă Liceul Cantemir, ajung pe Dorobanţi, apoi la Piaţa Obor, fumează gauloise şi beau black & gold la Negoiul sau la Majestic, iau maşina 109 şi coboară în nu ştiu ce cartier bucureştean, îndrăgostitul zice „chera mu" şi „lasă-mă să îţi îmbrăţişez metabolismul", Clementina se ghemuieşte sub pianină şi răspunde în limba felină: „sunt o mâzgă şi-o năzbrâzgă / sunt un mahăr şi-un colabăr", iar tânărul bărbat se jeluie în ritmurile (prefăcute) ale cântecului de mahala:

„ah clementină, uf clementină
ţi-am dat toată dragostea mea.

la patru dimineaţa oraşul părea zgâriat în halva
iar şinele păreau imprimate într-un fel de şerbet

şi foarte încet, ah foarte, ah foarte încet
mâna mea peste burnuzul tău se plimba
la patru dimineaţa înaintai împopoţonată şi dulce
prin aerul plin de stele şi plutonieri
fără azi, fără ieri,
şi după ce hoinăream pe strada toamnei
şi apoi taras sevcenko pe lângă
liceul cantemir gura ta întreba:
— pe cine ai mai iubit?

Mircea Cărtărescu îşi face un program din a recicla stilurile vechi ale liricii erotice (şi programul său merge, cel puţin la acest punct, în sensul postmodernismului), preluând acorduri, formule, culori din versurile lui Ienăchiţă Văcărescu, Bolintineanu, Alecsandri... într-un poem nou care, cu un capăt al lancei parodiază, iar cu altul reîntemeiază. Parodia nu este la el niciodată integral parodică. Ceva se salvează, râsul spală cocleala versurilor îmbătrânite şi roase de timp. În *Duetul*, Maimuţoiul ("în concepţia autorului, acest personaj reprezintă spiritul de imitaţie al artistului tânăr") suspină în modul lui Ienăchiţă Văcărescu—Conachi, iar *Femeia*, obiectul erotic, răspunde pe măsură în limbajul frivol al epocii, amestecând grecismele cu franţuzismele... Pastişa este reuşită, spiritul liric găseşte formulele potrivite pentru a reînvia un stil al simţirii şi, desigur, limbajul acestei simţiri. O reconstituire din interiorul mecanismului lingvistic, cu efecte poetice care trec dincolo de simpla imitaţie. Iată o copie după un mare model (Arghezi) făcută de un ucenic năzdrăvan:

„să mai mânii vecia cu glasul meu firav,
să-ţi torn iar hoitu-n rime şi-n picuri de lăute?
heruvul ce-adăstase în tine e bolnav
pe care îl zărisem prin carnea ta, şi pute.

o vrabie, cu mii de căpuşe sub aripă,
ci numai eu, punându-ţi o mâna căpătâi
te-ncondeiai subţire, te aurii în pripă
şi-o candelă-ţi pusesem, să-ţi ardă la călcâi."

Surprinzătoare este şi aici verva lirică, extraordinar de bogat şi variat este vocabularul poemelor. Mircea Cărtărescu este neîntrecut în a inventa un limbaj cu vocabule vechi şi cuvinte noi, luate din vorbirea străzii sau din cărţile de chimie, anatomie, electronică... Acest aspect a fost semnalat de toţi comentatorii săi. Un protest subtil împotriva unei civilizaţii a cuvintelor, a logocraţiei? E, mai degrabă, o plăcere a invenţiei, o petrecere cu vorbe, o încercare a puterilor poemului: poate sau nu poate cuprinde şi purifica impurul, bizarul, ceea ce este bălţat şi agramat în oralitatea dâmboviţeană, poate suporta limbajele specializate ale aşa-ziselor ştiinţe de vârf? Ironia creatoare şi stilul *discuţionist*, disociativ, eseistic permit ca într-un poem de dragoste să vină vorba de *hormoni, ecluze, maşete, bioritmuri, gaze, frucola, pamplezir, brizbriz, zorzon, cauciucată zaraza, depoul, tomberonul, oranjata, aerul freatic, bairamul, harcea-parcea, horinca, gavota, ghiulul, umflătura, surpătura, deşelarea, noada, şerbetul, fondul de ten, flora intestinală, trompe, rituri, ace, pliscuri, fălci, măsele, formol, cloruri, permanganat, ţipirig...* soarele să fie comparat cu „un purceluş arzător", ceaţa să se amorezeze de fumul de la motoarele Diesel, îndrăgostitul să strige: „bestie, pistruiato, fufo" şi să jure pe „inconştientul" său... Limbajul este uneori mai sever şi în poem pătrund viziunile neoexpresionismului:

„sunt apocalipsul vestit deodată
de toate trâmbiţele ţevilor de canalizare, conductelor pentru gaze
când orice floare devine un pearl harbour de viermi
şi viermele scoţând capul din boaba de strugure
strigă, o, doamne, şoimul tău vreau să fiu,
o, doamne, strigă viermele, dacă toţi atomii cărnii mele s-ar preface-n lumină
aş străfulgera universul şi în fine ţi-ar vedea vieţuitoarele faţa
şi mâinile cu degete infinite, pieptul cu milioane de sfârcuri
flacăra şiroind pe tine ca o sudoare.
mă zbat în gelatina oceanului, în ţărâna de crăci a pământului
în noroiul apusului, în untura clădirilor

aprind toate lacurile de pe o emisferă întreagă
storcându-mi un răsărit de pixuri de aur din inimă.
sunt omul răsucit din vene şi maţe şi liţă
sunt un pahar de vodcă însângerată
sunt un blindaj de hoteluri arse din temelie,
mi-am ferecat beregata cu alge, m-am spălat cu un banc de păstrugi
mi-am spart dinţii în soare, am locuit în femei
mi-am uscat părul, după o baie de mărăcini,
cu învierea lui grunewald, cu răsăritul lui caspar david friedrich
am supt un cocktail molotov din burete...".

însă nota aspră, negatoare nu ţine mult, spiritul ludic întoarce viziunea neagră spre comedie, melancolia se strecoară prin acest labirint de maţe, şine răsucite, fălci de sticlă, cisterne înnegrite... Poemele nu ocolesc, în fond, stările de graţie, singurătăţile, momentele de tandreţe şi chiar disperarea. Discursul îndrăgostit al lui Cărtărescu este variat, de la nota sarcastic-livrescă, parodică, el coboară la elegia directă. La lectură, simţim ecouri din Poe şi din poezia americană mai nouă. Autorul însuşi citează în poeme pe Pound, Wallace Stevens, Allen Ginsberg, reproduce limbajul eroilor lui Caragiale, dă numele prietenilor săi şi se adresează cititorului în stil voios şi insolent:

„eu nu am fost în arcadia şi puţin îmi pasă de cei care au fost pe acolo
gata, îmi vine tramvaiul, te-am pupat, pa...
— la revedere, mircea
    la revedere, dragii mei domni
        la revedere, scumpele mele doamne,
            la revedere, pisoilor
                la revedere, gagiilor,
                    la revedere, gâscuţelor
                        la revedere, nene watmanule
                            adio, dragoste
adio, dragoste, e toamnă, adio, frumuseţe, circulă norii, cad precipitaţii.
se construiesc blocuri, adio, viaţă, sclipesc vitrinele
adio
    (ce este o senzaţie? ce iubeşte?

şi dacă nu iubeşte nimic, cum există
senzaţia aceasta de progresivă uitare, degenerare?).”

Leonid Dimov scria un poem despre ciucurele portocaliu, Mircea Cărtărescu evocă într-un poem (*Amanţii şi Moartea*) patul oval şi cearceaful de satin. Parodierea poeziei de iatac? Dovadă că nu obiectul contează în poezie, ci ochiul care priveşte obiectul? Autorul *Poemelor de amor* desfăşoară, oricum, o imaginaţie formidabilă şi creează un spectacol liric cu cavalcade romantice şi senzualităţi leneşe de alcov:

„ţin minte cearceaful tău străveziu de satin.
pe el te-ncolăceşti acum cu care străin?
abia coborâtă din centru şi din toyota
lepezi ie, laşi fotă
şi pe divanul voluptuos, cu şolduri largi de mahon,
sub policandrul de vaselină cu stropi de neon
dezbraci până la carne şi piele
sutienul cu găurele.
alături, mâţa ta (de sex băiat)
strângea ochii, căsca botul cu cerul gurii vărgat [...]
din postere, pe peretele de lângă divan,
îţi făcea din buclele ude şi reci donovan
târându-şi mâinile cu inele
peste pulpele tele.

degeaba vă-nnodaţi în grea voluptate
ochi bej de ceaţă, subţioare moscate,
căci patul oval, cu obrazul de fetru
i-un îndopat cronometru.
şi muşcând zăbala, izbind crengile din pădurea înfricoşată
zbierând prin luminişuri, fornăind în furtună
scuturând coame de fier în cerul de păcură
cu genunchii de os, cu chişiţele încordate,
tropotind prin sate în flăcări
rupând cu dinţii din stârvuri
prefăcând în aşchii capelele, în ţăndări şoproanele, spulberând zăpada

stropind cu spuma boturilor cârciumile şi judecătoriile
patru cai vineţi vor galopa în frig şi nenorocire
sângerând prin crânguri pustii.

vă vor găsi într-o joi dupămasă
cum îţi dădeai în cărţi cu valeţii zoioşi pe pântecul de mireasă
magdalenă lascivă
vei holba ochii mari şi vei lătra ca o grivă
căci în oglinda cu ciorapi de mătasă
rânji un sfert de maxilar
şi sticli o jumătate de coasă."

Temele şi procedeele lirice sunt reluate în *Totul* (1985), cartea cea mai ambiţioasă şi cea mai bună pe care a scris-o până acum Mircea Cărtărescu. A împlinit 29 de ani şi a ajuns, ne avertizează chiar el într-un metapoem (*O zi fericită din viaţa mea*), la capătul unei experienţe:

„deşi lucrurile sunt stupid de simple
ele mă atrag, şi mă fac să-mi fie ruşine de felul în care trăiesc
de poezia pe care o scriu
şi să mă tem că nu sunt pe calea cea bună.
cât de mult sens are permanentul efort estetic, veşnica invenţie
cu cât scrii mai bine eşti privit cu mai multă răceală
şi eşti izolat tot mai mult

şi nu ai nimic în afara plăcerii intranzitive de a scrie
căci ambiţia de a intra în istoria literaturii este o imbecilitate
iar a crea imagini... voronca din perioada târzie
spunea despre imaginile sale: îmi mai amintesc
câteva, dar la ce bun?...

aş vrea să uit
tot ce ştiu despre poezie şi să scriu altfel
cu creierul sensibil ca pielea de pe degetele orbilor.
nu poţi schimba poezia
continuând cu imaginea şi metafora:
oboseşti, te scârbeşti de atâta incomunicare.

televizorul, pieptenele, vitrinele, telefonul —
iată poeţi mult mai buni
care, dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule
un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină
pot în schimb face ca fiinţa umană /.../".

O criză de identitate, voinţa de a înnoi poezia înainte ca ea să se fixeze într-o formulă repetitivă?...Până să vedem noua orientare, să citim poemele acestea confesive care amestecă miticul, biograficul, livrescul, descriptivul, ludicul, oniricul... Ele tind spre o cuprindere a *totului*. „Să cuprind universul cu aţele", zice într-un vers Mircea Cărtărescu. E un vers programatic. Dacă-l traduc bine, poezia tinde să-şi asume nu numai marele cosmos (obsesie romantică), dar şi lumea infinitezimală, ,,aţele" din univers (obsesia modernistă întâlnită şi la Arghezi, poet al boabei şi al fărâmei, al buruienilor şi al „ţandărei").

Cartea are, în afara poemului liminar (*Geneză*), patru cicluri (*Viziuni, Idile, Totul, Momente*), grupate tematic. Compartimentele nu sunt totuşi închise, temele migrează, erosul, de pildă, poate fi întâlnit nu numai în *Idile*, ci şi în poemele pe teme de estetică a poeziei din *Momente* sau în *Viziunile* hiperrealiste din primul ciclu. *Geneza* reia, într-un limbaj mai comunicativ, un motiv prezent şi în cărţile precedente. Naşterea lumii coincide cu deschiderea unui ochi ciclopic. În prima dimineaţă a lumii plutesc molecule gigantice ("de proteine, grăsimi şi uree, aminoacizi, enzime băloase şi din ribozomi"), în universul mai îndepărtat se ciocnesc „mareele de adrenalină"... Apariţia realului este precedată de apariţia privirii... Nicolae Manolescu remarcă faptul că poezia lui Mircea Cărtărescu este, înainte de orice, un mod de a vedea, iar cunoaşterea este „o metafizică a corporalului"... Observaţia este exactă! Corpul omenesc este, ca şi la Nichita Stănescu (iată un punct de tangenţă cu generaţia '60!), centrul unei mitologii lirice fascinante. Poetul *Viziunii sentimentelor* vorbea de *coaste*, de *omoplaţi*, de *degetele de la mâini* care văd şi au darul de a transfigura obiectele

redându-le transparenţa lor originară. Mircea Cărtărescu aduce în poem *venele, lichidul cefalo-rahidian, pancreasul, intestinul gros, intestinul subţire, glandele endocrine*, construieşte metafore anatomice ("în normandia guşii lor", „piatra la rinichi a tăcerii"), fanteziste, aiuritoare, vede, într-un cuvânt, lumea prin viscerele ei. Nu este un poet al transparenţei, nu-i un spirit vizionarist, ca Nichita Stănescu, este, încă o dată, un poet al realului. Obiectele nu participă, în poezia lui la o viziune serafică a lumii. Serafismul, în genere, nu-i un concept liric pentru sine. La acest punct, deosebirea dintre poeţii generaţiei '80 şi înaintaşii lor cu 20 de ani mai vârstnici este mare. Visceralul intră, în poemele din *Totul*, într-un spectacol al proliferării. În anatomia universului, *ochiul* este organul esenţial. *Văzul* este cel dintâi pas al cunoaşterii:

„un ochi se desface, o mână se-ntinde
apucând singurătatea de ceafă.
. . . .
văd existenţa, ca o imensă maşinărie cu conducte vopsite în galben şi roşu
cu manometre şi cazane, robinete şi table şi prese
în faţa căreia stau tandru ca un copil.
'mamă, îi spun, lasă-mă să fiu fericit
trăieşte-mi venele şi măduva din oase, mişcă-mi genunchii
dar lasă-mă drept în rinichi, distruge-mi încrederea-n creier
fă-mi dulcele hara-kiri al cunoaşterii de bine şi rău
poartă-mă prin cristelniţa patului cu transpiraţia în dantele
îmbătrâneşte-mă, mucegăieşte-mă, scoate-mi dinţii, insuflă-mi nevroză, nistagmus, cocleală;
. . . .
şi ca un ochi crăpat lumea se umple de halucinaţia filamentelor
de viziunile rădăcinilor, de paranoia beţelor şi nuielelor, de isteria miceliilor de beţia nervurilor
de turburarea bobocilor, de geamătul florilor, de rânjetul staminelor, de horcăitul polenului,
de zdrăngănitul ferigilor, de scârţâitul tufişurilor, de agonia măceşilot
de urletele păşunilor, păşunilor şi pădurilor...

la lumina de uger a soarelui
oasele se încheagă în carnea transparentă a icrelor
ciocurile se usucă bălăcindu-se în gălbenuşul însângerat
şi viermii fac branhii grena, ca brăduţii, le dă coadă de salamandră,
le cresc gingiile
fâşii de tendon şi bucăţi de meduză le rup venele ombilicului
şi prima înghiţitură de apă sărată şi apoi pavoazarea cu urechi şi
măsele, plăcuţe de onix şi ţepi de cristal de stâncă
glande cu cianură şi pungi de venin
şi mormăiala ghiorţăitoare a vintrelor."

Liric este, în aceste versuri, spectacolul realului, originală este capacitatea de invenţie. Mircea Cărtărescu vrea să prindă în discursul său totul, de la *soare* la *moleculă* şi „mormăiala ghiorţăitoare a vintrelor". Realul este văzut uneori de sus, din perspectiva luceafărului eminescian. Hyperion, îndrăgostit de contingent, este atent nu numai la oceanul primordial, dar şi la viermuiala lumii de jos, la încrengăturile din pântecele pământului. Uranismul romanticilor este, astfel, preluat în chip parodic şi folosit într-o nouă mitologie lirică în care esenţiale sunt obiectele. Cosmosul începe, în poezia lui Mircea Cărtărescu, în piaţa rotundă de la Bucur-Obor: „levitam iar, cu mâinile-n buzunare / şi se lăsase cea mai formidabilă înserare / acoperind piaţa rotundă de la bucur-obor / cu un tandru motor / agregat complicat de miliarde de stele / cu cilindri de fosfor şi planetare de asfodele / cu bujii de coral şi carcase de mică — / motor stelar de produs melancolie şi frică. / eram izolat sub lumina de moarte a stelelor / când în centrul pieţei, asemeni măselelor / din gingie, / se-nfiripă spre cer un fel de stafie / de cearceafuri şi giulgiuri răsucite-n şurub / de şiraguri de perle sucite în dublă elice / de râme sucite, îmbrăţişate / scânteind ca turnul lui schäffer şi mai înalt / ca turnul de televiziune din belgia. / urca efectiv pân' la nebunia stelară / şi mult mai sus, până la febră şi gheară / până la urlet şi vid. / livid / am început să mă sui / pe meterezele dublei elice cu muchii verzui / ţinându-mă de câte-o rădăcină, un cil, / de câte-o felie de citozină, de câte-un bulgăr de uracil / călărind pe baloane albastre

şi roşii / din care scoteau creste cocoşii, / ameţind pe punţi înguste de hidrogen. / am escaladat platouri hercinice / văi purinice, crevase pirimidinice, cu ochii în înstelare / am sondat cu pioletul legături nucleare / şi-am râvnit mult mai sus. / eu voinic prea tare nu-s, / dar echilibrând peste ere / am ajuns la o nebuloasă de miere / sticlind în noapte ca un titirez. / pe un strop desprins din ea eu visez / închipuindu-mi că vieţuiesc" şi se termină (dar nu se termină, în fapt, niciodată) în şifonierul din odaie, acolo unde se află micul apocalips al lucrurilor:

„cotrobăi prin şifonier, ii şi lamé-uri şi fuste-nflorate şi veste matlasate de mătase şi cordoane şi poleieli de discotecă şi cămăşi de pânză topită şi gulere fanteziste şi patru perechi de blugi originali şi rochiţe romanţioase de primăvară şi un taior aproape bărbătesc de stofă ecosez pe care te-am văzut de zeci de ori purtându-l cu cravată şi basmaua ta neagră cu bănuţi de alamă şi cele două eşarfe preferate, una plisată, portocalie, alta de un vişiniu foarte frumos şi rochia largă de plajă, practic transparentă făcută după neckermann şi furouri, între care cel cu dantelă neagră în care te-am văzut şi pălării, şi vulpi şi pardesie şi baticuri şi museline şi cozondraci."

În această fantastică viziune a cotidianului sau, mai bine zis, în această mitologie a cotidianului intră, cu drepturi egale, kitschul, derizoriul, apoeticul în viziuni, uneori, burleşti, în desene de cele mai multe ori baroc-onirice. Mircea Cărtărescu foloseşte de regulă două strategii sau două căi de acces: levitaţia şi expediţia erotică. El fotografiază, cum s-a văzut, lumea de sus şi, în timp ce fotografiază, visează şi meditează. Reveria intră, în acest fel, în discursul realist şi-l dislocă. Călătoria pe pământ, printr-o lume sufocată de lucruri şi isterizată de relaţii, este alt pretext de a face recensământul realului. Dar şi această aventură depăşeşte marginile vizibilului, posibilului. Poetul ne avertizează doar că el umblă „călare prin realitate, halucinaţie, vis / prin adevăr şi prin nu se poate". Efectul este, oricum, acelaşi: un mare spectacol în care

grotescul stă alături de mirific. Mircea Cărtărescu este numai parţial ironic atunci când îşi intitulează un poem „măreţia kitschului”, pentru că, văzute dintr-un unghi favorabil liric, obiectele-kitsch, deşeurile civilizaţiei moderne, urâtul cotidian participă, repet, la un mare spectacol. Poezia este, desigur, a ochiului care ştie să vadă şi să dea o semnificaţie mai înaltă acestor aglomerări de lucruri apoetice. Imaginaţia găseşte relaţii neaşteptate între ele şi le introduce într-un discurs fantezist, ironic şi cu premeditare paradoxal. Principiul corespondenţelor simboliste este folosit în alt chip: noţiunile se cheamă şi se confundă după o lege a absurdului. Totul pare, în cele din urmă, un joc superior al spiritului, o petrecere cu rimele: „deschizi uşa şi, drace, vezi că tavanul / făcea pe şamanul; / o glajă / purta mască de coajă; / mănuşa / era Purusha; / cearceaful de pat / era Prajapat; / pe covor / pâlpâia scarabeul şi Hor; / pentru Tanit / se prostitua un chibrit; / mileul / tuna; eu sunt Dumnezeul / poporului Izrail / întortocheat şi viril; / în dulap, vesta / grăia din Avesta / iar lustra / tălmăcea spusa lui Zarathustra; / o poză / cu pleroame de rubedenii, era o gnoză / pragul / făcea miracole ca Simon Magul / unei damigene / îi vorbea Origene; / o căciuliţă de merinos / predica asemenea Domnului Nostru Iisus Hristos; / checul de pe tăviţă, în félii / grăia cu pilde din evanghelii; / clistirul / recita din Efrem Sirul, capodul / din Roman Melodul; / maşina de scris / se credea-n paradis; / biblioteca / plecase la Mecca; / o cariocă se dădea drept zeiţa Tezcatlipoca; / tabloului, rama / îi vorbea ca prinţul Gautama / adică Buddha / şi îşi zicea El kuran o carte de Pablo Neruda; / linişte, câini de gheauri! striga becul / continuându-şi salamalecul; / un plic de cacao / vorbea despre Lege şi Tao; / paharul / citea Zoharul; / la telefon / vorbea Metatron; / în aer, bacilii / erau bogomilii; / nişte batiste / erau baptiste; / un cuier / era un cruciat templier; / în toată camera cu obiecte / erau numai schisme, persecuţii şi secte / Canosse, conclavuri, biserici, edicte / lichioruri cu ierbi benedicte. / — Gura! le-am urlat lighioanelor fără de număr.”

Pe această cale Mircea Cărtărescu ajunge să comunice marile teme lirice. Feeria cotidianului, viziunea lumii ca spectacol nu înlătură crizele de existenţă, melancoliile spiritului. „Singur şi încolţit de viaţă“, scrie într-un loc poetul. Faptul se verifică mai ales în poezia erotică din ciclul *Idile*. Notele principale ale erosului sunt acelea din *Poeme de amor*. Nu s-a schimbat nimic. Câteva admirabile portrete şi un număr de false fabule în care se povesteşte iubirea dintre o chiuvetă şi o mică stea... Un subtil poem al incomunicării, o parodie a cunoscutului motiv romantic: „într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colţul geamului de la bucătărie / se confesă muşamalei şi borcanului de muştar / se plânse tacâmurilor ude. / în altă zi chiuveta îşi mărturisi dragostea: / — stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine şi moara dâmboviţa / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice şi sunt pline de becuri / te risipeşti punându-ţi auriul pe acoperişuri / şi paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit / tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe şi el / vasele cu resturi de conservă de peşte / te-au şi îndrăgit / vino, şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum / crăiasă a gândacilor de bucătărie./ dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă / din casa unui contabil din pomerania / şi noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi. / aşa că într-un târziu chiuveta începu să-şi pună întrebări cu privire la sensul existenţei şi la obiectivitatea ei / şi într-un târziu îi făcu o propunere muşamalei. /...cândva în jocul dragostei m-am implicat şi eu / eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preşcolari / şi tot ce a fost mi se pare un vis.”

Poetul care scrie aceste fantasmagorii jură că „un singur sân al tău face cât toată opera mea” şi dedică un număr de versuri unor superbe „gagici încoţofenite”. Preia forme lirice din Bolin-

tineanu şi Minulescu şi scrie pastişe în stil baladesc, narând aprige iubiri bucureştene:

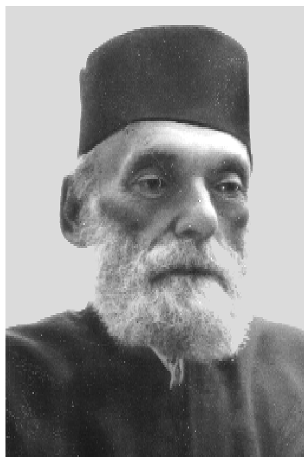
„Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă.
În cofetărie intră o gravidă.
Astfel stă la coadă între muşterii
Ca o garofiţă între păpădii.
Astfel între brazii cu tulpini de ceară
Lâng-un şipot dulce şade-o căprioară.
Checuri cu stafide doarme în vitrine.
E frigoriferul greu de savarine.
Eu la o măsuţă îmi consum frucola
Şi citesc cum Nică pleacă la Socola,
Că-l predau pe Creangă astăzi la amiază.
Muşteriii merge, coada-naintează...”.

Parodierea erosului tradiţional este însoţită de o discretă poezie a feminităţii, şi în poemele din urmă, de o foarte fină poezie a paternităţii. Mircea Cărtărescu este în stare de mari salturi şi, când pare mai bine instalat în parodie, vezi că introduce o notă gravă:

„nu ştiu, e melancolia secolului care moare?
e toamna care ne bulversează pe toţi, spălând frunzele galbene şi
    cărămizile roşii ale morii dâmboviţa
şi aducându-ne miros de subdezvoltare şi tramvaie vechi?
e altceva? nu ştiu, dar văd
că toată lumea, pe trotuare, în fabrici şi patiserii şi până-n staţiile
vântoase de troleibuz, bărbaţii, puştimea şi tipele măritate
şi codanele-n sarafan, cu cercei-lănţişoare
uitată de marele organism social, de familii şi prunci
şi chiar de propria lor carne, propriul lor sânge, nervii şi venele lor
şi visează sub becuri electrice la fericire.”

Procedeul lui liric aminteşte de pictura lui Magritte. Desenul fantastic este obţinut nu din deformarea realului, ci din alăturarea ingenioasă de naturi eterogene care, împreună, dau o impresie de miraculos şi absurd în ordinea realului. Însă acest poet excepţional se arată deja obosit de discursul alienant, vrea să prindă în versuri vocea umanului şi aspiră spre clasicitate...

Închisoarea lui N. STEINHARDT



Virgil Ciomoş publică **Jurnalul fericirii** de N. Steinhardt (1912 — 29 martie 1989) şi tot el face, pe scurt, istoria acestei excepţionale cărţi: încheiată la începutul anilor '70, a fost aproape imediat confiscată de securitate; fără a fi descurajat şi nici înfricoşat, autorul trece la reconstituirea jurnalului dând o versiune mai amplă; când ajunge la capăt, are surpriza să i se restituie, la intervenţia Uniunii Scriitorilor, primul manuscris. Păţit, N. Steinhardt revizuieşte, completează ambele versiuni ale confesiunii şi le pune de data aceasta la adăpost. „Această din urmă formă a textului stă, de altfel, şi la baza ediţiei de faţă", precizează Virgil Ciomoş, fără a ne spune, totuşi, cu precizie care este versiunea pe care o publică: prima — cea confiscată şi restituită de securitate — sau cea de a doua, reconstituită şi amplificată de autor? Probabil că este vorba de cea de a doua, care nu-i propriu- zis un

jurnal intim (din moment ce însemnările au fost „reconstituite" din memorie şi, în acest caz, legea cotidianităţii nu mai funcţionează), ci o confesiune apropiată, ca formulă epică, de ceea ce în secolul al XIX-lea se numea *memorial. Jurnalul fericirii* se îndepărtează cu toate acestea şi de formula clasică a memoriilor şi de aceea a autobiografiei tradiţionale întrucât autorul nu intenţionează să-şi povestească în totalitate viaţa şi, odată cu ea, lumea prin care a trecut. El prezintă o experienţă capitală (detenţia) şi temeiurile convertirii sale religioase. Situaţie, aşadar, paradoxală: un jurnal scris *aprés coup*, dar „în temeiul unor amintiri proaspete şi vii" şi, apoi, **r***escris, reconstituit, amplificat* la oarecare distanţă de timp de prima variantă. În acest caz cronologia este abandonată, la fel principiul calendarităţi de care vorbeşte Blanchot. N. Steinhardt justifică singur formula confesiunii sale: „De vreme ce nu l-am putut insera în durată, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite, aşa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile-aminte, cugetele în acel puhoi de impresii căruia ne place a-i da numele de conştiinţă. Efectul bate înspre artificial; e un risc pe care trebuie să-l accept"... Aşadar, o prezentare „pe sărite", o cronologie subiectivă, un puhoi de impresii şi un discurs (o scriitură) care se bazează pe memorie, nu pe impresia imediată. *Poetica spontaneităţii* este primejduită. Autorul nu mai scrie presat de evenimente, din fuga condeiului, are timp, discursul lui este elaborat cu atenţie. Între *eveniment şi discursul evenimentului* este o distanţă de timp confortabilă. Mai mult: între cele două momente se impune o altă scriitură (prima versiune) pierdută şi, apoi, regăsită... Nu-mi pot da seama în ce măsură fantasma discursului confiscat a influenţat cel de al doilea discurs biografic (cel adăpostit). Fapt sigur este că N. Steinhardt scrie *Jurnalul fericirii* după o experienţă capitală (a fost închis în 1959-1964) şi o altă experienţă, nici ea agreabilă, confiscarea primului manuscris. Întâmplarea ar fi trebuit să-l facă pe autor mai prudent şi să-şi codifice stilul. Citindu-l, observăm că N. Steinhardt

nu foloseşte aproape deloc limbajul ambiguităţii şi nici nu recurge la formula parabolei, aceea pe care o foloseşte de regulă literatura în clandestinitate. Vorbeşte direct, cu o sinceritate, uneori, uluitoare, nu ascunde nimic (în afară probabil de unele intimităţi), formulează clar ideile, semn că gândeşte clar... *Jurnalul* va supăra, posibil, pe unii din pricina opţiunilor morale şi politice ale autorului şi, în mod indiscutabil, va mulţumi alte spirite impresionate de sinceritatea confesiunii şi de valoarea ei morală. Mă înscriu fără ezitare în cea de a doua categorie. Rareori am citit în literatura subiectivă din ultimele trei-patru decenii o carte mai tulburătoare şi mai plină de miez uman decât acest *Jurnal al fericirii* în care regăsesc nu numai un destin intelectual neobişnuit, dar şi o morală: morala omului care trece prin suferinţă şi care judecă lumea cu alte criterii decât acelea ale resentimentului. N. Steinhardt, născut evreu, trece în închisoare la creştinism şi, când iese, laudă detenţia ce i l-a adus pe Dumnezeu... Are dreptate Virgil Ierunca să spună că închisoarea l-a transformat radical pe eseist: „dintr-un intelectual pur, mai degrabă agnostic şi preocupat de literaturile străine, să devină un autentic «homo religiosus» şi — nu mai puţin important — să descopere constanţele unei spiritualităţi româneşti pe care, odată ieşit din închisoare, le-a cinstit cu verbul şi verva lui inimitabile (...). Închisoarea a fost pentru N. Steinhardt academie şi altar”... Fiind vorba de o convertire, un model posibil ar putea fi Sfântul Augustin. N. Steinhardt a citit, desigur, celebrele *Confesiuni*, socotite de toţi arhetipul literaturii biografice europene. Citează de câteva ori pe autorul lor (ştim ce *nu este* Dumnezeu, dar nu putem şti *ce este*...), dar exegezele şi, în chip fatal, similitudinile se opresc aici. Şi mai este ceva: N. Steinhardt nu povesteşte propriu-zis convertirea sa religioasă, ci experienţa lui morală în închisorile totalitarismului... Vorbeşte mult — şi într-un mod convingător şi original — despre comportamentul omului în detenţie şi despre morala suferinţei... La acest punct, el se deosebeşte enorm de alţi autori de jurnale, memorii.

N. Steinhardt *laudă* (cuvântul este corect folosit, nu este nici o eroare la mijloc) celula în care a fost băgat de prigonitorii săi. Acolo el a descoperit suferinţa şi tot acolo s-a apropiat de Dumnezeu... Situaţie neobişnuită (am întâlnit-o şi în cazul Noica), argument, totuşi, de luat în seamă. Căci omul care îl susţine aduce, ca probă, propria experienţă. Nu-i vorba, deci, de o toană de intelectual frivol, este vorba de o trecere prin infern şi de morala unui om inteligent, cultivat şi credincios...

N. Steinhardt este un mistic şi în testamentul său politic vorbeşte de trei soluţii posibile ale spiritului în faţa represiunii: l) soluţia Soljeniţân (renunţarea la orice speranţă: „de acum încolo sunt un om mort"), 2) soluţia Zinoviev (neadaptarea totală la sistem şi luarea în derâdere a sistemului; stilul *zurbagiului*) şi 3) soluţia Churchil- Bukovski (răul provoacă o „poftă nebună de a trăi şi a lupta")... Acestea sunt soluţii lumeşti. Există şi a patra soluţie şi pe ea o adoptă N. Steinhardt: *soluţia credinţei*. Despre această cale nu va fi vorba, suntem avertizaţi, în *Jurnalul fericirii* ("ea fiind consecinţa harului prin esenţă selectiv"). Nu va fi vorba, adevărat, în chip expres, dar, reconstituind experienţa carcerală, N. Steinhardt nu poate ocoli subiectul. Însemnările sale sugerează indirect *soluţia mistică* şi, mai mult, dovedesc că, însoţit de credinţă, individul iese întărit moral şi spiritual din încercarea detenţiei...

Jurnalul, ca atare, nu are o cronologie strictă — am precizat acest amănunt — şi nici nu stă mereu în sfera evenimentului. Unele fragmente sunt datate 1937 şi se petrec la Paris sau Londra, altele trimit direct la Jilava şi la Gherla (1963) sau la epoca de după eliberare din închisoare (1971)... Sunt, în fine, şi notaţii care nu sunt personalizate (din folclorul închisorii) şi pe acestea N. Steinhardt le reproduce sub titlul *Bughi Mambo Rag*. Când subiectul este de natură intelectuală şi este nevoie de o demonstraţie, „diaristul" aduce în pagină două personaje fictive: Demetrios şi Marcellus. Există, dar, o organizare complexă a discursului şi o

varietate de tonuri. Nu-i lipseşte acestui om profund (un om, am putea zice, care ia lucrurile în serios) simţul ironiei. Diavolul trebuie luat din când în când în râs şi N. Steinhardt nu ezită să o facă. „Să nu i se acorde privilegiul măreţiei tragice”, explică el. Din însemnări iese, indirect, un personaj original în literatura română. Cu adevărat se împlineşte în cazul lui N. Steinhardt vorba lui Malraux: omul trebuie să facă în aşa fel încât să-şi transforme viaţa în destin. „Diaristul” se trage, după cum a explicat el odată, din familia lui Freud. Copilărise în mahalaua Pantelimon şi până la 48 de ani, când intră în închisoare, reţine puţine date. Lecturi, amintirea prietenului Manole, vizitele de familie, cursurile lui Nae Ionescu, din nou lecturi (Dickens, Dostoievski, Brice Parain) şi meditaţii în marginea lecturilor. Este arestat şi, de aici înainte, viaţa lui se schimbă. Securitatea îi dă şansa să aleagă: l) să devină martor al acuzării şi, atunci, rămâne liber sau 2) să nu accepte şi, în acest caz, intră în boxă alături de C. Noica, Vasile Voiculescu, Dinu Pillat, Al. Paleologu etc. N. Steinhardt cere îngăduinţa de a reflecta timp de trei zile şi, primind-o, se duce la bătrânul său tată, ovrei de 82 de ani. Acesta îl ascultă şi-i spune la urmă: dacă nu accepţi „E adevărat că vei avea zile foarte grele. Dar nopţile le vei avea liniştite — vei dormi bine. Pe când, dacă accepţi să fii martor al acuzării, vei avea, ce-i drept, zile destul de bune, dar nopţile vor fi îngrozitoare”. Şi, ca să dea curaj fiului neliniştit şi ezitant, bătrânul ovrei îi mai spune: „Şi vezi să nu mă faci de râs. Să nu fii jidan fricos şi să nu te c... în pantaloni”... Fiul înţelege şi respinge propunerea de colaborare făcută de securitate. Este arestat şi închis în lotul „mistico-legionar”, situaţie contrariantă pentru un evreu. Cum N. Steinhardt este un tip încăpăţânat şi nu vrea să recunoască vina capitală (intelectualii arestaţi sunt acuzaţi de complot împotriva statului pe motiv că ar fi citit şi difuzat cărţile lui Cioran şi Eliade), anchetatorul îl confruntă cu C. Noica, şeful grupului. Scenă tragică, scenă memorabilă. Filozoful poartă ochelari negri, este slab, jerpelit şi obedient

faţă de torţionarul său. În spate, fără să fie văzut de filozof, stă eseistul care, şi el înfricoşat, vrea să-l îmbărbăteze în gând: „Dinule, sunt aici, Dinule, nu te lăsa voinice, Dinule, am hotărât să mă port bine”... Urmează procesul şi tăinuitorul, adică N. Steinhardt, primeşte 13 ani muncă silnică.

O femeie, apropiată lui, face declaraţii satisfăcătoare pentru anchetă şi, ascultând-o, pe N. Steinhardt îl cuprinde „o milă şi-o groază înduioşată, apoasă“. Ajunge la închisoare (după arestul la securitate, închisoarea i se pare un liman) şi aici, în camera 34, începe să-şi dea seama că esenţial în împrejurări de acest fel este caracterul omului. Nu convingerea politică, originea socială, credinţa, cultura, ci tăria morală este importantă, conchide el. Stă în celulă cu un macedonean legionar şi are o revelaţie. Cunoaşte şi pe alţii, şi N. Steinhardt este impresionat de comportamentul şi de dovezile lor de „credincioşenie”. Se hotărăşte, după alte experienţe spirituale, să se creştineze. În ziua de 11 martie 1960, părintele Mina, asistat de un catolic şi un protestant, îi primeşte spovedania şi-l botează întru Hristos turnându-i puţina apă dintr-un ibric bont. Noul creştin ortodox primeşte cu emoţie harul: „mă nasc din nou, din apă viermănoasă şi din duh rapid”... Din această clipă, detenţia nu i se mai pare o tragedie. Nu-i singur în nenorocire, este cu Dumnezeu (“Încep să presimt că Hristos este prezent în puşcărie”). Ispita de a păcătui slăbeşte în această vecinătate: „După ce l-ai cunoscut pe Hristos îţi vine greu să păcătuieşti, ţi-e teribil de ruşine”. Spectacolul suferinţei îi pare sfânt. Suferinţa poate fi o sursă de fericire pentru acest spirit religios. În celula 34 deţinutul se simte bine. Mărturisire surprinzătoare: „Aveam să cunosc cele mai fericite zile din viaţa mea”...

Dar puşcăria nu-i totdeauna o oază. Sunt într-un rând 25 deţinuţi într-o boxă şi N. Steinhardt, care-i un om îngăduitor, descoperă ceea ce el numeşte „tortura prin balamuc”. Este mai puternică decât tortura fizică. Toata lumea este bănuitoare, deţinuţii se organizează în mici grupuri, grupurile se suspectează şi se

duşmănesc între ele, problema dacă trebuie deschis geamul devine o chestiune de viaţă şi de moarte, politeţea, respectul, omenia nu mai funcţionează.

Omul religios descoperă cu uimire că bănuiala este taina tuturor nenorocirilor. Descriind toate acestea, stilul lui devine mai acut. La infirmerie atmosfera este insuportabilă. Boierii, intelectualii sunt mai puţin exigenţi asupra higienei decât ţăranii în condiţiile detenţiei. N. Steinhardt recomandă „modesta cumpătare” şi, împotriva lui Nietzsche, apără *mila*. Între *eroism* şi *sfinţenie* există, spune el, *modestia*.

Ea poate salva spiritul. În fine, morala omului convertit este aceea a „bunului simţ căpos”. Manole, prietenul din copilărie, cuget maurassian, vrea să înfiinţeze un partid al moderaţilor violenţi. Frica este blestemul omului, zice el după Dostoievski... Deţinuţii ţin prelegeri şi naratorul din *Jurnalul fericirii,* cu lecturi bune din Ioan Scăraru, Ioan Damaschin, Maxim Mărturisitorul, Grigore Palama..., apără ideea de iertare. Cine iartă încetează să mai fie sluga păcatului, cine uită nu mai este fiu de roabă, devine liber şi prieten al Domnului. Hristos nu numai că iartă, dar şi uită...

Jurnalul nu ocoleşte aceste teme şi, în multe privinţe, N. Steinhardt se arată a fi un moralist foarte subtil. El este interesat nu de adevăr, în sens abstract filozofic, ci de adevărul omului ispitit. Ispita face parte din condiţia noastră. Diavolul există şi omul trebuie să ştie să-l întâmpine. Dumnezeu iubeşte nevinovăţia, nu imbecilitatea. Opusul păcatului nu este virtutea, ci libertatea (Kirkegaard). O ciudată erezie este aceea de a te lepăda de Hristos pentru a putea astfel suferi, în iad, din prea multă dragoste pentru Hristos... Dumnezeu nu l-a făcut pe om rău, l-a creat doar liber de a face răul (Evdokimov)... Eroii lui N. Steinhardt sunt martirii biserici şi Don Quijote. Dickens este Origen al lumii moderne... Condiţia creştinului este să fie fericit.

Pentru aceasta el trebuie să fie niţel sceptic şi foarte îngăduitor. Să îmbine, dacă poate, zâmbetul raţiunii cu aspra evlavie din secolele

XII — XIII. Toleranţa este morala omului credincios şi cultivat, iar intoleranţa este semnul inculturii. N. Steinhardt aduce în sprijinul moralei sale un citat din P. P. Carp: „Primul semn al unei stări înapoiate, din punctul de vedere al culturii, este intoleranţa. Când cineva crede că numai el are dreptate, când cineva crede că în afară de concepţia creierilor săi nu mai este nimic alt în viaţa socială, acela este un om incult, care nu a avut încă putinţa de a-şi da seama cât de variate, cât de multiple sunt manifestările gândirii omeneşti”.

Când se întâmplă altfel şi intoleranţa se manifestă, moralistul trece prin „lungi ceasuri de calmă deznădejde”. În celula de la Zarca face bilanţul vieţii sale şi constată că închisoarea a fost locul lui de împlinire: „Am intrat în închisoare orb (cu vagi străfulgerări de lumină, dar nu asupra realităţii, ci interioare, străfulgerări autogene ale beznei, care despică întunericul fără a-l risipi) şi ies cu ochii deschişi: am intrat răsfăţat, răzgâiat, ies vindecat de fasoane, nazuri, ifose; am intrat nemulţumit, ies cunoscând fericirea; am intrat nervos, supărăcios, sensibil la fleacuri, ies nepăsător; soarele şi viaţa îmi spuneau puţin, acum ştiu să gust felioara de pâine cât de mică; ies admirând mai presus de orice curajul, demnitatea, onoarea, eroismul; ies împăcat; cu cei cărora le-am greşit, cu prietenii şi duşmanii mei, ba şi cu mine însumi”. Are momente de îndoială, nu-i totdeauna înduioşat. Îl deprimă, de pildă, categoria şmecherilor, nu-i plac făţarnicii, proştii şi canaliile. Nu trebuie, zice creştinul Steinhardt, să fie lăsaţi de capul lor... Unii mari scriitori n-au avut „ţinută“ în epoca postbelică şi N. Steinhardt îi ceartă cu blândeţe. Doctorul Vasile Voiculescu este batjocorit, insultat în închisoare, Alecu P. face elogiul marxismului şi lăcrămează, Păstorel nu-şi pierde ironia şi are un stil demn în comportament, M. S. este „jalnică“ la proces, firavul părinte Traian Pop se roagă şi plânge noaptea târziu, când toţi deţinuţii dorm. Scena este tulburătoare. Adventiştii nu vor să meargă la baie şi gardienii îi duc cu forţa, punându-i pe ceilalţi deţinuţi să-i frece

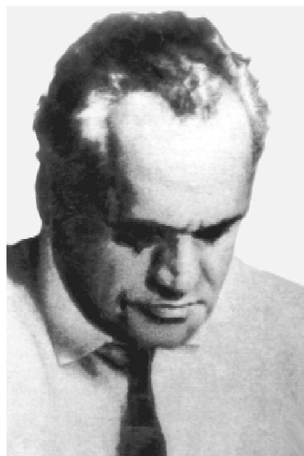
pe spate. V., naşul lui N. Steinhardt, face experienţe magice în noaptea de Înviere: dacă va reuşi să stingă lumina, prin puterea fiinţei sale astrale, înseamnă ca vor ieşi din închisoare. Omul se concentrează şi lumina se stinge pentru câteva clipe. C. Noica are daruri harismatice, părintele Cleapa este un înţelept şi un sfânt, lumea este pentru el o formă a bunătăţii.

Într-o noapte deţinutul visează că-i suna la uşă „Căpitanul" şi el, evreul creştinat, îi dă drumul şi-l ocroteşte. În timpul rebeliunii, N. Steinhardt se adăpostise în camera unui prieten legionar, sub portretul Căpitanului. E drept, conclude el, că unii legionari au omorât, dar ei au plătit, şi-au asumat singuri moartea, n-au ezitat. Este suficient pentru a-i ierta? Creştinul Steinhardt crede că da. Camus vine în ajutor: cel care merge la moarte împreună cu victima este un „drept"... În fine, ca şi Noica, N. Steinhardt crede că „occidentul este ca şi pierdut" pentru că nu mai crede în libertate, creştinism şi în superioritatea culturii sale... „Vaticinaţiile unui *nietzcheanism* de duzină", zice moralistul neîncrezător în ştiinţele moderne. „La ce bune semiologia, sociologia, spiritul absolut şi limba universală, dacă vin să îndruge că Dumnezeu nu există şi nu face minuni?... Este logica, se poate observa, a califului care ordonă arderea bibliotecii din Alexandria şi e logica, totodată, a căpitanului smerit şi derutat al lui Dostoievski... Lui N. Steinhardt îi este frică de cădere, de pierderea credinţei şi atunci se roagă ca sfântul Filip Neri: „Ţine-mă, Doamne, de urechi, că altfel te vând ca Iuda". *Jurnalul fericirii* are dealtfel ca motto o propoziţie din Marcu: „Cred, Doamne, ajută necredinţei mele"... Creştinului îi stă bine să fie smerit. N. Steinhardt nu uită de acest lucru şi, după momente de asprime, se cercetează şi se roagă: orgoliul vine de la Diavol, pocăinţa este de la Dumnezeu.

Cartea este cu adevărat jurnalul unui spirit frumos şi autentic (sau mai bine zis: un spirit frumos pentru că este autentic), cu o bună deschidere intelectuală şi o morală pe care nu poţi, dacă nu eşti om rinocerizat de politică, să n-o aprobi: morala omului reli-

gios care trece prin suferinţă şi vrea să iasă din ea fără resentimente. N. Steinhardt a reuşit. Mă uit la chipul lui de pe copertă. Seamănă cu un sfânt venit spre lumea creştină după ce fusese educat ca Sfântul Pavel sau Sfântul Augustin fericitul, în altă credinţă. Un spirit care-şi asumă o lege, o morală, o credinţă şi care apare, în lumea noastră necredincioasă şi intolerantă, să ne atragă atenţia că omul este o fiinţă care suferă şi că ea poate fi salvată prin credinţă. Credinţa înseamnă, în cazul lui, o morală, un mod de a fi, o lege a moderaţiei şi o religie a iubirii... Mai este ceva ce-mi place enorm la N. Steinhardt: tăria lui morală. Când i-am auzit prima oară, „istoria" sa (mi-a spus-o Marin Preda) nu mi-a venit să cred. Mi-a confirmat-o, apoi, chiar N. Steinhardt în timpul unei călătorii pe care am făcut-o împreună în Lădeştii de Vâlcea pe la începutul anilor '80: a intrat în puşcărie numai ca să nu-i acuze pe V. Voiculescu şi pe C. Noica. N-a vrut să fie, vorba tatălui său, un jidan c... Şi-a asumat un destin şi, în acea clipă, intelectualul care avea sentimentul ratării, al frivolităţii, a devenit, cu adevărat, un destin. A fost N. Steinhardt „disident"? A fost un om care a vrut şi a reuşit să-şi salveze sufletul. Un *român*, un foarte *bun român* (apropo de discriminarea stupidă pe care o face Nae Ionescu) care a dovedit că intelectualul poate fi, într-o dictatură scelerată, un spirit liber, adică un spirit pentru care adevărul şi Dumnezeu există. Am citit în *Dicţionarul neconvenţional al scriitorilor evrei de limba română* publicat de Al. Mirodan în Israel (1986) scrisoarea de răspuns a lui N. Steinhardt şi-am fost tulburat: „Se cade să mărturisesc: mă simt din ce în ce mai creştin şi mai român; uşor aş fi putut rămâne în străinătate în 1979-1980 (...), n-am făcut-o (...) pentru că am socotit că nu-i frumos să tot treci de la o denominaţiune la alta şi pentru că mai presus de orice am dorit să-mi pot identifica viaţa şi soarta cu a poporului român; sângele meu este evreiesc, dar de simţit şi de gândit, simt şi gândesc româneşte". Omul acesta şi-a luat destinul în serios, n-a voit să trişeze şi a trecut prin lume zâmbind, ca Sfântul Francisc, fără să profite prea mult de ea.

Ion D. SÂRBU
(1919—1989)



JURNALUL UNUI DON JUAN PROLETAR ŞI PROVINCIAL

UN FEL de *Mon coeur mis à nu* este excepţionalul jurnal al lui Ion D. Sârbu, un filozof din şcoala lui Blaga şi un prozator prea puţin cunoscut. *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (I-II, 1991, 1993) dă câteva elemente despre biografia lui socială şi, cu mult mai mult, despre formaţia lui intelectuală. Gary, cum îi spun prietenii, este fiul unui miner din Petrila, a făcut, cu mari dificultăţi materiale, studii de filozofie la Cluj, şi-a petrecut tinereţea în internate, cazărmi şi cămine, a trăit sub şapte dictaturi consecutive între 1940 şi 1945, a fost comunist ilegalist, a stat, apoi, şapte ani în puşcăriile comuniste şi a eşuat la Craiova, Isarlâkul său. Când începe să-şi noteze, în 1983, ideile şi amintirile, trecuse de

65 de ani, terminase trei volume de proză (*La Condition roumaine, Lupul şi Catedrala, Dansul ursului*) şi încearcă să facă bilanţul unei vieţi pierdute. Este căsătorit cu divina Olimpia (Limpi) pe care, spăşit, mărturiseşte că n-o merită, şi-a pierdut aproape toţi prietenii, iar când este întrebat ce face, răspunde că lucrează la un *tratat de rienologie* şi e uimit că nimeni nu vrea să ştie cu ce se ocupă această disciplină. În fine, meditează la „starea de rumânie" şi la condiţia lui existenţială. Şi-a iubit Mama, Tatăl, Sora şi Soţia... Nu-i, în consecinţă, un subiect bun pentru psihanaliză: „Este la modă acum să-ţi deteşti... părinţii, să-ţi priveşti cu scârbă copilăria. Eu am fost foarte iubit, şi iubirea aceasta a lor mă întreţine şi acum, trupeşte, sufleteşte, spiritual. Tata mi-a dat şira spinării, Mama, darul de a povesti şi glumi. Amândoi, dragostea de lume, soare, oameni. Sora mea le-a moştenit candela de omenie şi dragoste—trebuie să merg la Petrila, la mormântul lor, când vreau să mă rog".

Diaristul trăieşte izolat în micul şi modestul său apartament, nu-şi cunoaşte vecinii de pe scară, merge din când în când în parcul din apropiere şi stă atunci de vorbă cu pensionarii din cartier sau se aşază la coadă la aprozar şi prinde din zbor câte o vorbă de duh şi năduf...

Primul volum din jurnal cuprinde perioada 1983-1986 şi a fost scris, după precizările autorului, în timpul celor trei ierni cumplite. Nu sunt date suplimentare (ziua, luna). O primă abatere, dar, de la ritmul calendarului şi de la principiul, esenţial pentru jurnalul intim, al cotidianităţii. Ion D. Sârbu nu face istoria zilelor mohorâte, nu înregistrează decât rar evenimentele din afară şi, cum am precizat deja, dă puţine informaţii despre existenţa lui socială. Este limpede că nu urmează modelul Stendhal, devenit clasic pentru diarişti: „J'entreprends d'écrire l'histoire de ma vie jour par jour". Evită anecdotele, face rar portrete, nu călătoreşte (o singură dată, cu mulţi ani în urmă, la Paris) şi, în consecinţă, nu descrie muzeele şi catedralele, nu participă la adunările scriitoriceşti şi nu-şi încondeiază colegii cum fac, de regulă,

memorialiştii proveniţi din acest mediu. Ion D. Sârbu are treabă cu spiritul său. I s-ar potrivi mai bine, în acest caz, titlul carnetelor lui Baudelaire, citat de mine la început, uşor modificat: *Mon esprit mis à nu*. Nu trebuie să se înţeleagă, cu toate acestea, că filozoful din Isarlâkul Craiovei scrie un jurnal spiritual în genul Charles du Bos. Ion D. Sârbu nu este, bănuiesc, un spirit religios, deşi primele rânduri din jurnal sună astfel: „Toţi cei care îşi pierd încrederea în umanitate şi în istorie — dacă nu alunecă în apatia îndobitocirii sau a cinismului ticăloşiei cotidiene — se întorc (cu faţa sau prefaţa) spre Dumnezeu". El se întoarce cu faţa spre spiritul său încercat, lovit de istorie, lucid, disperat, din când în când ironic. *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* nu-i — trebuie precizat, de asemenea — o autobiografie, specie mai veche decât jurnalul intim. Nu se identifică nici cu formula memoriilor, deşi istoria intră în discursul diaristic (amintiri din copilărie, amintiri de pe front, din închisoare, iubiri pierdute în timp etc.)...

Am arătat până acum ce nu este, repet, acest extraordinar jurnal — cea mai importantă operă de sertar, alături de *Jurnalul fericirii*, care apare la noi după decembrie 1989. Opera lui Ion D. Sârbu este, într-o proporţie care variază de la fragment la fragment, un jurnal de idei şi o confesiune morală, ceea ce, în cazul său, înseamnă: reflecţii despre condiţia existenţială, lecturi meditate, observaţii despre istoria curentă şi despre politică, amănunte din viata conjugală (cu ironie şi tâlc), dialoguri (scurte şi semnificative, cu o morală transparentă) cu personaje fictive, cum este Moşu, un înţelept care ţine cu tradiţia şi adevărurile fundamentale... Inteligenţa şi, desigur, talentul moralistutui este de a şti să asocieze bine speculaţia cu biografia interioară şi de a găsi un ton potrivit: sincer, convingător, personal, nici excesiv de abstract, nici prea îndepărtat de viata ideilor. Este destul de greu de realizat această bună înţelegere (i-aş zice bună potrivire, dacă formula n-ar fi uşor pleonastică) între reflecţie şi întâmplările fiinţei, între existenţă şi spiritul care gândeşte existenţa. Ion D. Sârbu reuşeşte, jurnalul său se citeşte cu interes. Nu-i o scriere spon-

tană, este o operă de reflecţie pregătită încet şi profund, în tovărăşia imaginară a unor fantasme: Candid, Moşu, Tutilă, Sommer, Deziderius, Erasm, partenerii unui dialog când nervos, când resemnat şi ironic despre sine şi despre istoria din afară.

Numele fictiv care revine mai des în jurnal este acela al lui Candid (cu varianta Deziderius Candid), alterego-ul diaristului. Când nu este Candid, scepticul, este Moşu, cel hârşit de viaţă şi rămas la cele vechi şi durabile, iar când nu apare Moşu, este totdeauna de faţă Olimpia, cea cu limba ascuţită şi cu mintea ageră... Prietenul Sommer, evreu deştept şi ironic, spune ceva despre mecanismele istoriei moderne, Limpi, divina soaţă, reprezintă istoria măruntă, cea de zi cu zi. Există în acest jurnal imaginativ şi un Mefisto, personaj dintr-o operă de ficţiune a lui Ion D. Sârbu... El pune filozofului, ca şi ceilalţi, întrebări incomode sau vine el însuşi cu soluţii care pun în dificultate pe încercatul diarist.

Temele autorului sunt foarte variate, de la politică la doctrina lenei (*otiotica*) şi de la dispariţia satului la *răul românesc* (*le mal roumain*). În spatele acestor fragmente se află un spirit cultivat şi, în sens metafizic, înţelegător: cunoaşte, dar şi îşi asumă ceea ce vrea să cunoască. Filozoful din Isarlâk notează gândurile şi fantasmele sale într-o libertate provizorie: libertatea singurătăţii. Nu are, oricum, sentimentul că va apuca să-şi vadă jurnalul publicat. Şi, din nefericire, aşa s-a întâmplat. Trăind în circumstanţele în care trăieşte, el foloseşte, când este vorba de istoria imediată, un limbaj uşor, cifrat. Când spune ceva despre Sultana Valide, savanta proaspăt alfabetizată, nu trebuie cine ştie ce perspicacitate să descoperi despre cine este vorba. Sau când face referinţă la ascensiunea femeilor în politică, ori la *doctorii* care apără, ca temnicerii, puritatea ideologică a instituţiilor de cultură. Ce este simpatic şi dă un sentiment de încredere în reflecţiile lui Ion D. Sârbu este, aş zice, lipsa lui de agresivitate, profundilitatea lui morală. Gary şi-a risipit, în mod sigur, viaţa, dar nu şi-a înfrânt spiritul şi, trecând printr-o lungă suferinţă, spiritul lui n-a ieşit înrăit. Nu loveşte

bezmetic, nu şi-a pierdut simţul nuanţelor, nu-l părăseşte ironia (arma inteligenţei), nu întoarce spatele valorilor.

Ceva din firea tenace şi bună a ardeleanului pornit de jos, cu respect faţă de lucrurile fundamentale, răzbate în însemnările acestea care răstoarnă, de regulă, lozincile eticii şi echităţii oficiale (suntem, să nu uităm, în 1983-1986 şi exilatul de la Craiova nu întrevede ieşirea din sistemul totalitar). Câteva notaţii: „puterea este totdeauna de dreapta”. Noi, românii, suntem „multilateral turciţi”, pieirea satului este evenimentul cel mai tragic din acest mileniu, Isus n-a vorbit de infern pentru că nu a fost căsătorit, *starea de iovie* este starea de aşteptare neputincioasă a omului condamnat să asiste la lupta dintre Dumnezeu şi Diavol, „omul este măsura, dar şi nemăsura tuturor lucrurilor”, la noi, la români, totul este văzut *à rebours*: „Aici, la noi, toate calităţite sunt defecte şi toate defectele sunt calităţi, între cuvânt şi faptă există un divorţ total, înscris ca zestrea genetică în ereditate. Conştiinţele (ca morală, politică, răspundere profesională) nu funcţionează decât în ilegalitate, pe şoptite, după colţ. Proştii sunt deştepţi, lichelele sunt cinstite, ageamiii sunt cei mai pricepuţi. Lumea bună e atee, dar ţine la religie, sărbători, datini”. Intelectualul valah este „un clown al puterii, (un) histrion al tuturor utopiilor ideologice” şi tatăl, durul miner, îi spunea fiului Gary: „Te las să te faci profesor, dar dacă aflu că te-ai făcut intelectual, îţi rup gâtul”. Cuvântul de ordine în această Balcanie a prăpastiei şi răbdării este, după filozof, *lehamitea*. Lenea fiind singurul lux al sclavilor, trebuie teoretizată şi propusă ca o morală: *otiotica*. Prima ei lozincă ar fi: „Să dispară diferenţa dintre munca fizică şi munca intelectuală“. Auxina este un hormon al plantelor care le asigură flexibilitatea. El se găseşte într-o cantitate mare în porumb. Ergo: „Mămăliga noastră auxinică explică morala noastră bazată pe răbdare şi flexibilitate”. În fine, moralistului nu-i arde mereu de glumă şi atunci îşi dă gândul pe faţă: „Trăim în plină comedie, comedia asta e tot ce poate fi mai trist şi mai tragic în lume. Istoria tinde spre propria groapă, personalităţile ei ajung propriile

caricaturi, idealurile devin propriile lor haznale. *Difficile est satiram non vivere*. Filozofia a fost preluată de funcţionarii de agitaţie, politica o fac papagalii de la Primărie (de la primăria Primarului, să fim bine înţeleşi), destinul lumii depinde de câţiva economişti şi militari, cinici şi limitaţi. Mâncăm absurd cu pâine - doar că, pentru pâine, stăm la coadă cu cartelele în mâini, pe când din absurd avem uriaşe stocuri supranormative, suficiente pentru câteva decenii de acum înainte: tot ce a fost real a devenit şi suprareal şi subreal — iar ceea ce ar fi raţional (logic, moral, salvator) nu mai apare decât în vise, în cărţile uitate sau în subtextul unor rugăciuni ilicite".

Ion D. Sârbu are, repet, un mare model intelectual (Blaga) şi un model moral (tatăl). L-a citit pe Cioran şi pune şi el problema *răului românesc*, identificat cu capacitatea noastră de a îndura, cu lipsa de reacţie în faţa brutalităţilor istoriei. Asta se explică, după el, prin faptul că am stat o mie de ani sub ocupaţia Asiei. De aici ar veni scepticismul nostru fundamental şi tot aşa se justifică morala capului plecat pe care nu-l taie sabia... Nu-i deloc vesel moralistul acesta păţit, trecut prin puşcărie, marginalizat, expus *mankurtismului*, pregătit cu două-trei slabe idei să întâmpine moartea. „Nu sunt decât un simplu verb care visează ideea", scrie el, cu o suspectă modestie. Şi tot el, corectând, am impresia, pe Malraux: „Omul nu mai este ceea ce face, omul este ceea ce a refuzat să facă". Iată o observaţie inteligentă şi adevărată pe care n-o pot înţelege decât cei care au trăit într-o dictatură balcanică. Ca să poată supravieţui într-un provizorat care ucide pe îndelete, filozoful din singurătatea Isarlâkului aplică principiul *faire l'idiot devant un imbecile*. Dacă un Cristos cu experienţă ar veni să propovăduiască în Valahia noastră, ar trebui să înceapă cu prudenţă: „Să dăm Cezarului ce-i al Cezarului şi lui Dumnezeu doar ce ne mai rămâne" - este de părere moralistul, care are şi el oarecare experienţă în materie, a trecut şi el prin multe şi a văzut de toate. În închisoare visa că Isus Cristos intră pe uşă îmbrăcat în zeghe, tuns şi bătut... Foamea şi Frica nu ucid, doar

Prostia, „cântând din fluierul strămoşesc”, ne duce, hipnotizaţi, spre dezastru...

Care este locul autorului în această confesiune? Cum îl slujeşte eul narativ pe *sinele* care, în orice jurnal, încearcă să se cunoască şi să se construiască? Nefiind, propriu-zis, o cronică a interiorităţii, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* nu este decât într-un chip indirect o construcţie de sine, o manifestare a unui *eu* (pronumele genului subiectiv) care vrea sa spună ceva despre eul profund, ireductibil (sinele). *Eu* face puţin caz de sine, am precizat deja. Naratorul nu vrea să se cunoască (se cunoaşte, se prea cunoaşte!) şi nu are în vedere nici un proiect de construcţie de sine. Viaţa lui este în spate şi nimic nu se mai poate repara. Ce-a fost şi *ce-o să fie?!* — nu-l nelinişteşte prea mult. În zona marginală în care a fost împins, autorul (naratorul) a încercat micile vicii compensatorii, acum s-a refugiat în spirit şi judecă şi se judecă. Nu se iubeşte (s-a văzut), nu suferă de boala preeminenţei (boala intelectualului român), nu învinuieşte lumea de necazurile lui, nu contează pe Dumnezeu, nu cere reparaţii morale şi nici bunuri materiale. Diaristul nu se pune în faţă nici măcar în scriitura intimă (în jurnal). Este prezent, ici, colo, dar totdeauna în vecinătatea unei reflecţii, şi de fiecare dată în relaţie cu un adevăr care vrea să fie, dacă se poate, obiectiv.

Este multă tristeţe în această confesiune care ne spune ceva despre *pierderea de sine*. Acesta pare a fi sensul jurnalului său. Să reconstituie, din fragmentele unei vieţi sfărâmate şi prin fragmentele unei naraţiuni intime, risipirea, ratarea într-o istorie confuză şi absurdă. Cine este vinovat de această neîmplinire? Nimeni în chip special şi toţi în mod mijlocit sau nemijlocit. Este drama intelectualului din Est blestemat să treacă prin şapte dictaturi şi să stea şapte ani (o cifră care îl urmăreşte pe Ion D. Sârbu) în puşcărie şi, sub ochii lui, să i se ardă manuscrisele.

Ion D. Sârbu vorbeşte, repet, cu ironie şi deznădejde de această deconstrucţie a sinelui. Lui nu-i revine acum, la spartul târgului,

decât să înţeleagă sensul acestui eşec. Sunt în jurnal câteva fragmente elocvente. Autorul îşi contemplă cu îngăduinţă şi amărăciune opera vieţii lui: „De circa 22 de ani, exilat în Craiova, trăiesc melcoid într-o tot mai accentuată însingurare. Alcoolul a fost liantul meu cu lumea, când beam puteam să iubesc oamenii, să comunic, să fiu vesel, inteligent, stupid, generos. Om ca toţi oamenii. M-au părăsit, pe rând, tutunul (fumam câte patru pachete pe zi), votca (vinul şi berea nu mă satisfăceau), „pohta" după femei. Începusem să folosesc tot mai des cuvântul „ridicol" sau „bufon", referindu-mă la tipul formei mele de cultură, inteligenţă şi destin. Am trăit în tinereţe în internate, cazărmi, cămine şi puşcării. Apoi a urmat lagărul, mina, Craiova (ca domiciliu forţat). Dumnezeu a fost bun şi milos cu mine, mi-a adus la picioare o soţie divină (pe care nu o merit), o casă liniştită, plină de cărţi în „sârbească" dezordine (având eu oroare de noţiunea de „ordine") şi o singurătate religioasă, melancolică şi contemplativă, în care doar vântul de departe îmi mai aduce, din când în când, semnul de dragoste din partea unor prietenii vechi şi destrămate. „Chemări de dispariţie mă sorb", e normal: mă gândesc tot mai intens şi mai practic la ideea de sinucidere, în fiecare zi, cel puţin de trei ori îmi înmoi piciorul rece în apa şi mai rece a Styxului. Ştiu că aceste însemnări ale mele nu vor putea fi citite decât, eventual, după moartea mea — dacă nu cumva, păgubos cum sunt, ele să fie arse sau date la topit sub ochii mei, aşa cum în 1958, „din cauza că nu sunt cuminte şi înţelegător", toate scrierile mele literare, filozofice, au fost distruse din ordinul imbecil al unui oarecare ministru Drăghici. Cine mai ştie azi cine a fost acest Drăghici, călăul blând al infernului nostru...?"

Al doilea fragment este o scrisoare către Sergiu Al George, ultima scrisoare trimisă acestui prieten care s-a grăbit să dispară. Ion D. Sârbu îşi pune încă o dată oglinda în faţă şi ce vede nu-l încântă. În alta parte, se caracterizează pe sine *o mediocritate, o molie*, o fiinţă cu o exigenţă *melcoidă*, o „deşartă şi pierdută spe-

ranţă“ a lui Blaga. Şi tot el scrie o propoziţie teribilă: „Fiul rătăcitor pe care propriul frate, din laşitate şi frică, l-a jertfit numai şi numai ca viţelul cel gras să poată ajunge bou”. Dar să revin la scrisoarea către Sergiu Al George. Ea cuprinde o mărturisire semnificativă pentru intelectualul care nu-i satisfăcut de sine şi nici de filozofia care, totuşi, l-a ajutat să trăiască în momentele lui grele. Iat-o: „Recunosc, nu am fost conştient nici de rostul meu şi nici de ceea ce zăcea ascuns în mine. Cristalizarea mea a fost penibilă, lungă şi cumplită. Cred că filozofia — mai ales filozofia profesorală, de bibliotecă sau seminar universitar — m-a tarat în mod deosebit. (Înmagazinam fără să diferenţiez, fără să diger, fără să-mi caut propria mea busolă sau stea polară.) Apoi, la aceste stocuri de haotice cunoştinţe, s-au adăugat complexele mele proletare, lupta de clasă, lupta în clasă, lupta sub clasă (complex pe care nu l-am putut sfârşi de tot nici până azi, din contră, mereu anunţ: «va trebui să începem lupta de clasă de la început!»), plus scriitorii naturalişti şi realişti ai Ardealului meu (Agârbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan). Abia acum — de când îmi scriu proza mea netransilvană, am reuşit să-i pun belciug în nas acestei maimuţe nemţeşti care este Filozofia. Pe care o ţin sub masa mea de scris (sau o duc la lungi plimbări prin parc, legată cu un lănţug ce se cheamă «luciditate critică») şi îi arunc, din când în când, câte o alună, câte o nucă, câte o idee de ros sau de joacă... Nu mă pot desparţi de ea, nici să mă lepăd sau să mă abzic. M-a ajutat să rămân om în momentele în care nici a mă mai ruga nu mai puteam...”

Putem scoate, de aici şi din alte fragmente, un portret al diaristului. Mai exact, un portret al *personajului* care se exprimă în textul confesiv, o biografie socială tipică pentru generaţia războiului (“generaţia pierdută“). Vine din mediile sănătoase, de jos, face studii bune, are modele ilustre (Blaga), modelele îl încurajează şi îşi pun speranţele în el, este un om de stânga (comunist între 1940 şi 1945), participă la un război nimicitor şi, în sfârşit,

pare pregătit să fie un om al momentului, un agent al istoriei. Are toate datele favorabile. Dar este împins de istorie într-o tragedie lungă şi sfârşeşte într-o comedie tristă. Soarta îl duce într-un Isarlâk în care numai singurătatea este cât de cât necoruptă. Singurătatea şi ironia. Le foloseşte pe amândouă, le pune la treabă. Iese acest jurnal care este, cum am arătat la început, o colecţie de reflecţii morale şi politice şi, în plan secund, o confesiune intelectuală şi existenţială. Cele dintâi sunt, de multe ori, profunde şi *cinstite* (insist asupra acestui termen care şi-a pierdut de mult sensul cel bun în literatură). Sunt meditaţiile unui observator perspicace şi ale unui judecător drept. El nu-şi asumă rolul de vedetă, nici de martir. Detestă victimologia, deşi nu ajunge *doctor* în această disciplină. Amintirile din închisoare sunt mici parabole despre destinul individului în situaţii limită. Să reţinem una singură. Un deţinut tânăr, pe nume Popescu, îşi iubeşte în chip aproape religios soţia. E punctul lui de reazem. Rezistă, moralmente, cu această imagine în sine. Într-o zi, gardianul întreabă: *Cine este Popescu?* Eu — răspunde deţinutul, iar gardianul: *Semnează, te-a lăsat curva*. Popescu semnează şi, într-o oră, albeşte şi îmbătrâneşte. Devine un moşneag... Remarcabilă scena epică. Sunt şi altele care însufleţesc aceste meditaţii amare. Gary, care a fost, dacă înţeleg bine, un tânăr cu mari succese erotice, călătoreşte spre bătrâneţe cu trenul şi, când intră într-un compartiment, observă o doamnă peste care trecuse, dur şi nemilos, timpul... Recunoaşte în ea pe Marta M., o frumuseţe de altădată a Sibiului. Femeia se uită îngrozită la prietenul Gary şi-i strigă dramatic, acoperindu-şi faţa cu mâinile ei stâlcite: „Cară-te, Gary, cară-te, nu vreau să mă vezi aşa!”..

Confesiunea din planul secund, aceea care spune câte ceva despre pierderea de sine, este mai săracă, mai voit săracă. Diaristul se identifică total cu o suferinţă colectivă (*cu starea de rumânie*) şi cu destinul unei generaţii. Soarta lui a fost să fie mereu în contratimp. N-a ales niciodată calea cea bună, a apăsat mereu pe alte

clape şi n-a nimerit niciodată pe aceea a succesului. I-o spune, de la obraz, lucida Limpi: „Aş fi, îmi spune Limpi, un scriitor ce debutează mereu (fără succes, doar cu succes), un socialist fără ideologie, un creştin fără confesiune, un filozof fără sistem şi memorie, un semicetăţean tolerat, un transilvănean refuzat la Cluj, dar neasimilat în Oltenia, un român austro-ungar, un filorus antistalinist, un comunist contemporan cu fluturii şi cu Iosif din Arimatheea, un estetician est-ethic, un liberal îndrăgostit de lanţuri, un sindicalist de unul singur, un fost Don Juan actualmente îndrăgostit de propria babă, un proletar plin de lumpendiplome, un miner fără lampă, un minisocrate ce nu a văzut Athena şi nici cartelă de cucută nu are, un Danton primind zilnic picioare în fund de la Robespierre-ul blocului, un bătrân rămas în mintea copiilor, un evreu dat afară din comunitate, un şiit-sunit încercând să rămână un creştin-copt într-o Armenie tot mai turcească, un neamţ incapabil să repare o siguranţă, un biet sergent într-o armată ce se retrage de 40 de ani, un zoon antipolitikon, o maimuţă a bunului Dumnezeu, un căcat în ploaie, un...”

Este un portret reuşit al intelectualului păgubos în circumstanţele României postbelice. Ion D. Sârbu îl priveşte (se priveşte) cu luciditate şi ironie. O ironie blândă, umană, foarte umană, îndepărtată de obişnuita noastră zeflemea... Diaristul nu vrea să trişeze nici în acest plan. Rămâne, în ceea ce priveşte scriitura intimă, în acelaşi registru: întristat mai totdeauna, disperat din când în când, ironic în tot timpul, fără a fi zeflemitor şi, în consecinţă, cu acces la tragic. Este sever cu jurnalul său (“Sunt conştient că aceste modeste bucăţi de sticlă colorată pe care *le transcriu în aceste caiete* (s.n.) ale robului Dezideriu Candid, nu au nici o valoare literară sau filozofică; sunt un fel de hybris gazetăresc între foileton de duminică şi notă marginală“) şi foarte înţelegător cu generaţiile literare de după el. Nu le reproşează (textualiştilor) decât faptul că le lipseşte „experimentul tragic al vieţii”. În privinţa caietelor intime, Ion D. Sârbu se înşală. Sunt mai mult decât zice

el că sunt. Dezideriu Candid şi-a luat rolul în serios şi a făcut o operă temeinică. A notat fără emfază şi fără preocuparea de a face *literatură* (element esenţial pentru un jurnal intim), ceea ce a trăit şi trăieşte într-o epocă de „paranoică invazie de adjective şi adverbe la superlativ". Jurnalul îl ajută să scape de această maladie urâtă. Confesiunea este o formă de supravieţuire, scriitura intimă este posibilitatea lui de salvare, jurnalul (scris în semiclandestinitate) e spaţiul în care poate încă să funcţioneze în relativă, camuflată libertate, spiritul critic al unui moralist nici resemnat în faţa istoriei, nici îndârjit faţă de destin. În raniţa lui de intelectual i-a rămas o unică armă: luciditatea spiritului. El îl ajută să înţeleagă şi, dacă înţelege, să-şi valorifice în chip superior eşecurile, tragedia individuală, laşitatea, tăcerile, singurătăţile etc.

Jurnalul unui jurnalist fără jurnal este fructul acestui remarcabil efort intelectual şi moral. Amănuntul, mărturisit mai sus, că el, naratorul, a transcris însemnările acestea intime, dovedeşte faptul că textul confesiv a fost elaborat în ideea de a fi, totuşi, publicat într-o zi. Impresia că discursul intim nu este opera pură a spontaneităţii se vede şi la lectură. Frazele au ordine şi urmăresc un minim efect. Moralistul mizează din loc în loc pe paradox şi pe jocul verbal. Îi reuşesc amândouă şi, mai ales, îi reuşeşte confesiunea în aproape toate registrele ei. Jurnalul îl readuce pe Ion D. Sârbu în primul plan al generaţiei pierdute şi, totodată, al literaturii subiective româneşti.

Caietele secrete ale lui Ion D. Sârbu sunt „caiete de noapte", „exerciţii de uitare", cutia neagră care, după dezastru, va putea fi recuperată, în fine, este vorba în aceste însemnări de o pregătire lucidă pentru moarte... Autorul nu pune mare preţ pe jurnalul său, cel puţin aşa scrie într-un loc, dar, pe măsură ce îl scrie, începe să prindă drag de el şi să-i dea o destinaţie majoră. Schimbare de umoare semnificativă. Figură retorică destul de răspândită în literatura confesivă. Diariştii nu-şi prea iubesc jurnalele, le consideră efemere, inferioare, oricum, literaturii de ficţiune. Continuă,

totuşi, să le scrie, iar după ce le scriu nu se grăbesc să le distrugă. Şi, după ce apar, se întâmplă un fenomen curios (un fenomen care nu a scăpat lui Malraux): jurnalul unui scriitor are tendinţa de a-i devora literatura. Faptul este evident în cazul Gide şi, din păcate sau din fericire — nici eu nu ştiu cum să zic —, exemplul nu este izolat în literatură.

Autorul jurnalului pe care îl analizez nu pare a fi tulburat de această posibilitate. Jurnalul este pentru el, înainte de orice, un exerciţiu împotriva fricii, un refugiu moral fără pretenţii şi „fără conştiinţa picului de veşnicie". Toate acestea sunt şi nu sunt adevărate. Sunt pentru că aşa zice naratorul că sunt şi trebuie să-i dăm crezare. Nu sunt, totuşi, aşa cum zice el pentru că, în alte fragmente, îşi schimbă părerea sub influenţa unei alte stări de spirit. Şi această metamorfoză ţine de o figură retorică a genului. Căci diaristul este prin excelenţă un tip care se contrazice. Cel puţin atunci când este vorba de impresia lui asupra utilităţii şi inutilităţii scriiturii intime. În această privinţă, autorul de autoficţiuni este ca vremea: schimbător. Azi este încrezător şi bun, împăcat cu lumea, mâine este posomorât şi cârtitor, sceptic faţă de posibilităţile jurnalului ca literatură. Ion D. Sârbu nu face excepţie: O temă recurentă în jurnalul său este chiar precaritatea jurnalului ca gen literar: jurnalul ar fi o aflare în treabă, un exerciţiu de stil (a-ţi face mâna pentru opera majoră), o scriere, pe scurt, de sertar, cu valoarea şi inutilitatea ce decurg (aşa credea şi Barthes într-o notaţie sceptică în marginea jurnalului gidian!) din condiţia ei...

Cam în acest sens merg şi reflecţiile jumătate sarcastice, jumătate serioase ale diaristului din Isarlâk, exasperat — în paranteză fie spus — de Barthes, de semiotică, hermeneutică, de textualism... Dar nu este totdeauna convins de precaritatea şi frivolitatea poeticii spontanului (poetica prin excelenţă a unui gen care refuză programatic orice obedienţă faţa de retoricile, poeticile constituite). Tot improvizând, tot notând fugitivul, inesenţialul,

inutilul din viată, scriptorul observă că toate acestea încep să aibă un sens. *Exerciţiile de uitare* devin, atunci, *exerciţii de luciditate* şi frica este dublată, în jurnal, de bucuria de a scrie. Cum şi zice exilatul din Craiova: „Bucuria fiecărui rând este bucuria fiecărei zile trăite cu un toc în mână şi cu privirea spre copiii, copacii şi cerul pe care îl mai pot zări dincolo de geamul zarcăi mele".

Mai reţinem, din alte fragmente, că aceste confesiuni clandestine reprezintă şi un act de protest individual, o încercare singulară de a ieşi din „starea de iovie", din faimoasă mitizata noastră inerţie răsăriteană. Jurnalul intim, deci, ca mărturie, ca document social şi moral, ca exerciţiu (încă un exerciţiu!) de claritate şi libertate interioară. Mă grăbesc să spun că în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* mai ales acest aspect se observă la lectură şi cu precădere acest element îi dă valoare morală şi intelectuală. Aici se vede mai bine că jurnalul intim scris într-o istorie tragică este infinit mai mult decât Amiel zicea că este: *une paresse occupée*. Este o exasperare scrisă (transcrisă), o întâmpinare şi o convertire (scriptică) a fricii, un act de salvare interioară şi o mărturie îngropată. Un exerciţiu (al câtălea?), deci, de supravieţuire şi un document de existentă. Ion D. Sârbu, trecut prin multe, lovit de duşmani şi trădat de prieteni, marginalizat de utopia în care avusese nesăbuinţa să creadă în tinereţe, îşi trece în aceste caiete secrete revoltele, dezamăgirile, sarcasmele sale, într-o libertate totală a spiritului: „Jurnalele mele, — haotice coşuri de hârtie ale memoriei — au fost, într-adevăr, nişte maculatoare prin care încercam să-mi păstrez imaculată conştiinţa mea morală şi politică, în luptă cu mediul, istoria şi, mai ales, prietenii mei. De 20 de ani mă tot pregătesc să-mi scriu adevărata şi reala mea autobiografie şi nu reuşesc nici măcar să o încep: mă dor inima, carnea, oasele toate. Nu am reuşit să supravieţuiesc, pe această insulă a şerpilor, decât uitând şi iertând. Ca să fiu şi eu iertat şi uitat, dincolo. Acesta e paradoxul generaţiei mele tragice: nu putem trăi decât dacă reuşim să uităm ce am trăit! Şi nu putem exista decât dacă

reuşim să uităm ce am trăit! Şi nu putem exista decât amintindu-ne mereu ce a fost şi cum a putut să fie aşa cum a fost. Jurnalul, după a mea părere, este o mărturie. Amânată. Îngropată".

Cam acestea sunt, în esenţă, ideile lui Ion D. Sârbu despre jurnalul intim ca gen literar şi despre jurnalul său în chip special. Elevul lui Blaga nu-i excesiv de sever, nu-i nici un entuziast al literaturii autobiografice. Fără a fi preocupat în chip expres de tehnica interioară a jurnalului, înregistrează nu atât viaţa lui secretă, cât reflecţiile sale în marginea unei istorii iraţionale. El ne propune, în acest sens, o fantasmă oarecum inedită în istoria genului. Este vorba de fantasma celui care ţine un jurnal intim într-o dictatură de tip balcanic: într-un oraş de provincie, un fel de sat lăţit şi haotic, cu moravuri fanariote, cu jandarmi ideologici şi ieniceri specializaţi în linguşire, trăieşte un om singuratic, dominat de sentimentul ratării şi al morţii; a făcut războiul în Est şi Vest, este un om de stânga şi, pentru că are simţul justiţiei şi nu îngăduie turcirea spiritelor, este băgat în mai multe rânduri în închisorile comuniste; scapă şi, acum, când destinul lui se apropie de sfârşit, meditează la ceea ce a fost şi la ceea ce se întâmplă în jurul său; cu luciditate, cu ironie, cu disperare, de multe ori cu farmec; caută propoziţiile cu valoare aforistică şi, fiind un om inteligent şi tolerant, le găseşte uşor; ca şi Cioran, dar cu moderaţie, dă tragicului o strălucire formală; literatura nu diluează, totuşi, în textele sale, tragedia existenţei; diaristul din Isarlâkul nord-dunărean se fereşte să devină „un bufon al meditaţiei" şi opreşte spectacolul limbajului la timp; suficient, totuşi, ca naratorul acestor apocalipsuri să-şi taie o figură pregnantă şi să fixeze, cum spuneam mai sus, o fantasmă: fantasma scriitorului din estul Europei, îmbătrânit în nenorociri şi refugiat într-o confesiune secretă în care intră toate, de la problema inconştientului la frivolităţile unui donjuan proletar şi provincial.

Bătrânul Gary a dat lovitura. Jurnalul său îl răzbună şi-l scoate, literar vorbind, din anonimatul în care l-a împins o lungă istorie coruptă şi violentă.

* * *

Din însemnările sale, încheiate în *joia mare* 1989, deducem că (fiu de miner din Petrila), el a luptat pe frontul de Est, apoi pe frontul de Vest şi, ca asistent al lui Lucian Blaga şi om de stânga, avea toate şansele să facă o mare carieră intelectuală. Nu se întâmplă acest fapt, dimpotrivă, neliniştitul, justiţiarul Gary (cum îi spun prietenii) este dat afară din învăţământ şi, în urma unui denunţ, este arestat şi condamnat la trei, apoi la şapte ani de închisoare. Eliberat în 1963, se angajează vagonetar la mina Petrila, apoi, cu chiu cu vai, ajunge secretar literar la Teatrul Naţional din Craiova. Când îşi scrie jurnalul este totalmente marginalizat. Nu şi-a pierdut cu toate acestea ironia, e îndârjit, arţăgos într-o privinţă, sceptic, mioritic în alta. La Craiova, unde a fost exilat, şi-a găsit un serviciu şi o soţie (celebra, de acum, Olimpia) cu un fermecător umor valah, pârghia lui morală într-o aşezare turcită. Un oraş cu mici şefi abili şi fără caracter, cu universitari fără strălucire, cu cozi interminabile şi „bancuri" ingenioase... Ion D. Sârbu se decide, acum, la spartul târgului să scrie despre toate acestea în „caietele (lui) de noapte", fără a folosi cifrul, aluzia, parafraza, parabola şi alte instrumente ale interdicţiei şi fricii.

Iese o carte puternică, o confesiune majoră din toate punctele de vedere. Este, repet, cartea unui intelectual de marcă iniţiat deja în 1945 în ştiinţa arhetipurilor (teza lui de licenţă este intitulată: *De la arhetipurile lui C.G. Jung la categoriile abisale ale lui Lucian Blaga*). Reflecţiile sunt de multe ori tăioase, dar cum bine zice Marin Sorescu în *postfata* volumului, „muşcătura lui filosofică *e din dragoste*, ca prelungirea unui sărut". Chiar aşa şi este literatura confesivă a acestui estetician *est-ethic* căruia nu-i iese niciodată, nimic, în plan social. „Un liberal îndrăgostit de lanţuri, un sindicalist de unul singur, un fost Don Juan actualmente îndrăgostit de propria babă, un proletar plin de lumpen-diplome (...), un Danton primind zilnic picioare în fund de la Robespierul blocului (...), un biet sergent într-o armată ce se tot retrage de 40 de

ani (...), o maimuţă a bunului Dumnezeu, un căcat în ploaie, un...”

Omul care îşi face singur acest portret — portretul unui mare păgubos, un fel de Ieremia cu titluri academice... scrie despre „forma mentis” la români fără a cădea în păcatul răspândit printre intelectualii români de ieri şi de azi de a se ruşina de naţia lui. Ca şi Cioran, pe care, în fapt, elevul lui Blaga nu-l acceptă în nihilismul lui devastator, îi iubeşte pe români cu „o ură grea”. O ură, totuşi, de suprafaţă, o ură în vorbe, spuse la mânie. Diaristul nu se dezice de ai săi şi nu se ruşinează de lumea din care a ieşit. Nu-şi „dă demisia” din românitate, dar este necruţător cu starea letală a moldo-valahilor, cu hibernarea noastră istorică şi disponibilităţile morale ale intelectualului din nordul Dunării. Are o sută, o mie de nuanţe pentru a-i încondeia pe bravii noştri oportunişti, pe ienicerii scriiturii abile, pe jandarmii literaturii oficiale. Ion D. Sârbu, cu limba lui rea şi colorată, zice *eunucarea* spiritului în epoca realismului socialist şi citează câteva nume de scriitori în vogă în anii ’50, cinici şi lamentabili. Jurnalul va trezi, probabil, unele adversităţi din această pricină. Nici eu nu împărtăşesc toate opiniile autorului, dar nu pot să nu văd că el are, în esenţă, dreptate şi că, dincolo de propoziţiile severe, se află un caracter drept şi o inteligenţă remarcabilă.

Ion D. Sârbu nu mai crede în puterea filozofiei de a schimba lumea. (“Filozofia şi Morala dârdâie afară în frigul politic al unei ierni fără sfârşit”) şi-i numeşte pe preoţi „oportunişti ai cerului”. Textualismul îi pare o laşitate bine chibzuită (aici greşeşte *diaristul*, dar nu-i locul să arăt de ce!), ideea de a *scrie scriitură* îi pare o aberatie. „Barbaria rokoko” a Occidentului îi trezeşte remarci foarte... răsăritene. Ca orice intelectual ce a trăit prea mult întrun ghetou (ghetoul totalitarismului), Ion D. Sârbu are şi el intransigenţele, limitele, fantasmele sale. Fâţâiala psihedelică a tineretului apusean îl enervează cumplit. La fel *şcolile formaliste* în critică, bizantinismul intelectualului mandarin, limbajul ermetic, dezinteresul programatic faţă de istorie. Fiul minerului din Petrila,

tobă de carte şi victimă pe viaţă a sistemului totalitar, nu vede cu ochi buni dezangajarea intelectualului occidental, cum nu acceptă oportunismul intelectualului răsăritean. Poziţie corectă, poziţie dificilă.

Gary a plătit cu vârf şi îndesat din cauza acestei incomode sincerităţi. Din 1972, scrie el undeva, nu i-a mai intrat în casă nici un prieten. E ocolit de toţi şi atunci stă de vorbă cu înţeleapta Limpi şi, mai des, stă de vorbă cu sine în aceste caiete intime. Aici poate să scrie că dictatorii mor nu de glonţ, ci striviţi de uriaşa lor putere politică, că Sartre este „un bufon existenţialist", că Noica este „un mare fricos", dar că el a reuşit să transforme frica în *stil* şi prudenţa în înţelepciune... Mai târziu revine asupra lui Noica şi-l numeşte, mai drept, „un mare poet al filozofării". Nefiind un spirit religios, Ion D. Sârbu acceptă, totuşi, mila „ca ruşine de lume" şi, ca şi Noica şi Steinhardt, laudă închisoarea: „Doamne, cât de liber şi cinstit eram în puşcărie". Dă, totuşi, în *Jurnal* câteva scene de apocalips din detenţie. Mereu cu acel sentiment (general în scrisul lui Ion D. Sârbu) al iremediabilului şi al colocvialităţii. Cred că aceasta este ecuaţia scrisului şi, probabil, ecuaţia fiinţei sale: un simţ acut al tragicului şi o plăcere enormă de a comunica.

* * *

Nu-l ştiu aproape deloc, ca om, pe Ion D. Sârbu, nu l-am văzut decât o singură dată, la Craiova. L-am ascultat atunci vorbind la o adunare scriitoricească şi mi-am dat seama numaidecât că e un fermecător spirit oral. Vorbea extraordinar de bine, era inspirat, plin de haz şi muşcător. Marin Sorescu îmi spune că Gari dădea în cercuri intime spectacole sublime de inteligenţă şi fantezie şi că şi-a cheltuit geniul în oralităţi copioase.

Jurnalul salvează ceva din această extraordinară disponibilitate colocvială. Frazele sunt împănate cu vorbe de spirit şi analogiile diaristului (toate bat nu ştiu de ce spre turci!) sunt delicioase.

Eternul păgubos ştie încă să râdă, îi ia peste picior pe oltenii pe care, în fapt, îi iubeşte şi, când *hazul* este mai mare, trece la *necazul* său fundamental. Atunci râsul dă spre furie şi vorba în doi peri trece spre aforism şi concept. Reţin câteva din reflecţiile lui norocos formulate: „orice putere e de dreapta”, „eu îmi merit ţara”, istoria este o „boală urâtă a Timpului absolut (...), omul un experiment ratat şi definitiv compromis” etc. În notaţiile din urmă, Ion D. Sârbu se apropie periculos de nihilismul lui Cioran. Nu-şi pierde însă cumpătul. Jurnalul este plin încă de proiecte sociale, în scepticul Gari zace un reformator de nuanţă poporanist-metafizică. Deşi este maliţios faţă de „morometţii” care au împânzit oraşul şi l-au corupt (de ce „morometţii”? De ce nedreptăţeşte eseistul acesta pătrunzător pe ţăranii lui Preda?). Ion D. Sârbu continuă să creadă că *satul, ogorul şi ţăranul* sunt stâlpii etnogenezei noastre: „Mă tem că generaţia noastră, ajungând la cumpăna veacului, nu va putea să-şi asume nici o altă glorie şi victorie decât faptul că sub *ochii noştri a avut loc moartea pe cruce a satului* românesc”. Ceea ce este adevărat. Ceea ce este cumplit.

Să rămânem la *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*: o operă majoră din sfera literaturii subiective româneşti; o confesiune amar-tăioasă, revelatoare pentru un destin tragic şi pentru destinul unei generaţii, o carte, în fine, scrisă — în ciuda nenorocirilor pe care ea le povesteşte — cu poftă, cu talent moralistic şi cu o imaginaţie de tip intelectual. Personajul care trăieşte în aceste pagini şi care şi gândeşte de regulă bine, fără ifose, fără complexe, fără patimă politică de tip balcanic este cât se poate de simpatic: nici veşnic acuzator, nici veşnic pierdut într-o bufonadă fără şir. Într-o epocă „aleluiatică“ (încă o formulă bine găsită; Ion D. Sârbu este expert în aceste vorbe memorabile), îşi ţine firea şi face o cronică secretă a epocii din unghiul unei subiectivităţi complexe, o cronică în care farmecul inteligenţei se uneşte cu sentimentul unei pieiri lente, în scârbă şi uitare.

Asistentul lui Blaga le-a cunoscut pe amândouă până la capăt.

Şi le-a cunoscut în modul lui foarte personal, „dincoace de bine şi de rău", într-o succesiune de pagube şi nefericiri care nu i-au doborât spiritul. Acest fapt mi se pare esenţial în cazul lui Ion D. Sârbu, un scriitor care sare, acum, după patru ani de la moartea lui, peste rânduri. Întâlnirea cu opera lui secretă este, realmente, o revelaţie şi, dacă regret ceva este că nu l-am cunoscut mai bine cât timp a trăit. Mi-am pierdut vremea cu atâţia grafomani fără talent pregnant şi, cum s-a dovedit ulterior, fără caracter şi, iată, am stat departe de oameni ca N. Steinhardt şi Ion D. Sârbu, spirite strălucite şi scriitori morali în sensul cel mai înalt al termenului. Ce tristeţe pentru un critic literar!

* * *

Ion D. Sârbu îşi subintitulează jurnalul său *roman politic*. Cunoscând incompatibilitatea dintre jurnalul intim, gen care respinge programatic ficţiunea şi se bazează pe o poetică a spontanului, şi romanul ca produs prin excelenţă al imaginaţiei epice, ne putem întreba de ce autorul, avizat în estetica literară, amestecă aşa de ostentativ lucrurile?! Am încercat să aflu în cuprinsul jurnalului un argument în această privinţă şi, singurul fapt pe care l-am găsit este că autorul refuză să se explice. O explicaţie ar fi că în textul confesiv pătrund (s-a putut constata chiar din primul volum) şi câteva personaje fictive: *Moşul* (personaj simbolic), profesorul Mefisto, om înţelept, azi un pensionar amărât în Isarlâk, ucenicul Candid, sub care se ascunde, nu mai încape îndoială, chiar *diaristul* acesta ironic, nervos, cu gustul cenuşii pe limbă şi cu un puternic sentiment al ratării în tot ceea ce scrie. Însă personajele n-au mare rol în confesiune, singurul care se impune este naratorul, cel ce povesteşte o istorie dramatică şi-şi spune franc părerea despre lumea prin care trece. El îşi inventează parteneri de dialog într-un lung monolog. Într-un fragment din jurnal le spune, corect şi inspirat ca formulă critică, „ficţiuni ale singurătăţii". *Diaristul* dă aici o sugestie despre tehnica unei confesiuni intime care operează cu mai multe instrumente epice: „Să

nu alunec — zice el — spre formula de jurnal intim şi personal; sper că cititorul prezumtiv al acestor însemnări îşi dă seama că toate persoanele cu care stau de vorbă sunt de fapt personaje din romanele mele, simple ficţiuni ale singurătăţii, parteneri de dialog, ai monologului meu; până şi Olimpia...” Acest fragment merită să fie analizat. El spune ceva despre ce se petrece cu jurnalul intim ca gen literar care cultivă indirect ficţiunea nonficţiunii. Mai întâi, Ion D. Sârbu se teme, s-a văzut, ca însemnările sale să *nu alunece spre jurnalul intim şi personal*. Curioasă spaimă la un diarist avizat că asistentul lui Blaga! Jurnalul este, prin excelenţă, *intim* şi, prin natura lui, inevitabil *personal*. Atunci cum să nu alunece un gen spre natura lui? Jurnalul lui Ion D. Sârbu este, de la prima lui linie, personal şi intim din moment ce vorbeşle de biografia lui secretă şi este redactat în clandestinitate sub interdicţia de a fi dezvăluit. O temere, aşadar, inutilă, nu ştiu dacă nu jucată, înadins exagerată de inteligentul Gary. A doua observaţie este mai interesantă: *diaristul* introduce deliberat în textul confesiunii personaje din romanele sale pentru a face posibil în jurnalul intim (bazat, prin excelenţă, pe monolog) dialogul. Fie că sunt sau nu personaje din naraţiunile sale, rabinul Sommer, Candid, Mefisto, Olimpia sunt în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* ficţiuni, cu adevărat, ale singurătăţii naratorului, personaje simboluri. Romanul politic nu se sprijină — trebuie să spun limpede — pe ele, nici pe micile schiţe epice din interiorul confesiunii. Acestea sunt puţine şi, cu câteva excepţii (una este, totuşi, excepţională: povestea soldatului care şi-a pierdut o cizmă şi, din această cauză, nu poate fi lăsat la vatră!), nu sunt esenţiale. Romanul, dacă există, este indirect şi este de natură eseistică. Un *roman*-eseu, deci, în care un filozof vorbeşte despre deşertăciunea oricărei filozofii şi despre morala omului năpăstuit de istorie. Omul nu se lasă doborât de destinul său social şi încearcă să-l învingă, cum fac toate spiritele puternice, printr-o meditaţie lucidă.

Superioritatea celui care îşi gândeşte gândirea şi îşi conştientizează ratarea. Ion D. Sârbu a devenit expert în nenorociri şi,

în jurnalul secret, se recomandă singur ca doctor în ştiinţele morale păguboase. Îi place paradoxul şi-l cultivă într-o frază cu accentele bine puse. Este limpede că el nu notează, cum se zice, din fuga condeiului. Confesiunea lui este elaborată şi ideile au timp să se aşeze în pagină.

Să ne uitam mai bine în interiorul acestor însemnări şi să desprindem câteva fragmente. Iată, unul, despre intelectualul păgubos care, voind să fie egal cu alţii, o păţeşte mereu: „Iubiţi colegi, iată, am curajul să recunosc că viaţa mea se poate reduce la două-trei gafe fatale. Prin anii 1947 sau ’48, în Cluj, am comis prima mea gafă politică: am cerut, în public, drepturi egale cu colegii mei maghiari. Am zburat din Universitate, din presă, a trebuit să fug şi din oraş... La Bucureşti, în 1956, lucrând la revista *Teatru* am comis cea de-a doua (şi cea mai gravă) gafă a vieţii mele. Am cerut drepturi egale cu colegii mei evrei. Am zburat din literatură, libertate, presă, teatru, cinematografie. Ajuns, după mulţi ani, în Craiova (cu domiciliu obligatoriu) am reuşit să supravieţuiesc (subexistând) tocmai fiindcă, fiind ars şi cu ciorbă şi cu iaurt, nici prin gând nu mi-a trecut să mă ridic în vreo mare şedinţă şi să cer, chiar şi în şoaptă, drepturi egale cu colegii mei olteni. Mă simt foarte bine în situaţia în care sunt. Nu fac parte dintre cei care sunt preferaţi, promovaţi, propulsaţi, sunt în schimb suspectat, suportat, tolerat în limitele unei vieţi onorabile de lepros politic. Am libertatea de a scrie despre lepră şi lepre, o am pe Olimpia, mi se asigură toate condiţiile de a putea să mor înainte de a muri.”

Sentimentul lui Ion D. Sârbu este că trăieşte fără întrerupere într-un „bal schizofrenic” şi, în clipe de disperare, se întoarce spre origini: „Am rămas un proletar socialist de tip mittel-european şi strig, ca în piesa mea din 1950: «Unde eşti clasă muncitoare? Unde sunt steagurile tale, pumnii tăi, sfânta ta dorinţă de dreptate şi libertate?»... Tăcere. Mina Petrila nu şi-a mai făcut planul de trei ani”... Când este dat afară de la *Teatru* şi i se interzice să publice, Gary se plânge mamei sale, ţărancă ieşită din încrucişarea mai

multor neamuri. Realistă, aceasta îi dă soluţia: „Dacă nu te lasă să scrii în limba română, *dă-ţi demisia de la români*, şi treci în altă limbă. Nu scrie nicăieri că trebuie să murim în limba în care ne-am născut”. Gary nu-şi dă demisia şi, pe faţă şi în ascuns, continuă să scrie în limba română. Relatează, acum, cu ironie acră această întâmplare veche şi precizează: „Nu cred! Vreau să mor în ţara mea. *Eu îmi merit ţara*”.

Omul învins, nedreptăţit, alungat ca un câine dintr-un loc în altul, are tăria să nu demisioneze nici din univers, nici din limba română. Admirabil. Candid îi atrage atenţia că „orice putere este de dreapta” şi că *la* stânga nu rămân decât „văduvele, sărmanii... şi cărturarii de tipul tău”. Gary, păgubitorul, doctorul în catastrofe sociale, cobaiul istoriei, rămâne *la stânga* şi visează în stil hegelian la istorie „ca o devenire spre libertate a Ideii”. Un coleg, traducător din Rilke, face practici budiste (vegetarism, meditaţie, yoga) şi, întrebat asupra lucrurilor simple, dă răspunsuri stupide. Moralistul Gary nu-l iartă: „valahi fiind, putem practica nirvana şi neantul, absurdul şi sinuciderea, dar ne ferim cât putem de răceală şi de privirea miliţianului din colţ”. Subtil şi ironic. Pe Blaga l-a văzut într-o zi, în 1954, în faţa bisericii reformate, plângând rezemat de un castan: „Voi fi uitat, opera mea va pieri, chiar şi voi, cei mai buni studenţi ai mei, vă veţi lepăda de mine”, ar fi spus el. Poetul moare cu un imens gol în jurul lui şi, fostul său asistent citeşte pe Sartre şi pe Simone de Beauvoir. Vorbind despre o carte scrisă de La Grande Sartreuse, lasă toate politeţurile deoparte şi notează: „o carte de burgheză împuţită, laş oporturnistă şi idiot inutilă“. Dur, dar nu departe de adevăr. Citeşte jurnalul lui Tolstoi şi ce observă? Că marele Tolstoi „era plin de ură neagră împotriva a tot ce nu era dragoste, suferinţă şi iertare în sufletul său; mi se pare a fi fost cea mai bătăuşă inteligenţă a epocii”... Gary, prigonitul din Isarlâk, este plin de admiraţie. Citeşte şi pe noii scriitori francezi şi este sincer decepţionat. Textualismul îi pare a fi o Şcoală a plictiselii. Noaptea, când are insomnii, se

mai gândeşte o dată la Blaga, la neputinţa filozofiei în faţa istoriei. Concluzia nu este deloc veselă: „Adevărul — pe care trebuie să-l rostesc — e următorul: filozofia (pe care, în tinereţe, am frecventat-o cu foame şi pasiune de neofit crud şi pur) s-a dovedit a fi total neputincioasă în faţa istoriei, a puterii, a răului. Mai mult — a dat un număr considerabil de «idioţi utili», puşi în slujba dictaturilor de tot felul. Nu a contribuit cu mai nimic la apărarea poporului de jos, a valorilor morale, spirituale şi sociale, din contră, a servit justificări şi a lucrat, cu toată tehnica sa de gândire şi expresie, la sistematizarea teoretică a întregului aparat de represiune. În momentele mele cele mai degradante şi umilitoare — când eram bătut la cur, gonit şi muşcat de câinii lup, trădat de prieteni şi batjocorit de călăi — am simţit doctoratul în filozofie al lui Marx, lecturile din Hegel, ale lui Lenin, broşura lui Stalin şi teza de doctorat a acelui Torquemada al Facultăţii de Filozofie din Cluj, Pavel Apostol, care se intitula: «Spre un nou umanism socialist». Blaga a fost un martir — dar spaţiul său mioritic, fără voia lui, este astăzi o mârţoagă încălecată de toţi protocroniştii-kitsch ai tuturor sărbătorilor sultanale”.

Ca ardelean serios, Ion D. Sârbu are un dinte împotriva regăţenilor. Părerea lui este că transilvănenii se află mai aproape de Europa decât bizantinii, bonjuriştii, fanarioţii. Miticii din vechile principate. Prefăcut, el laudă labilitatea muntenească, văzând în ea un factor de progres. Noi, muntenii, care avem mai mult umor, primim fără iritare aceste veşnice imputări. El, bătrânul şi inteligentul Gary are mai mult spirit decât alţi defăimători ai noştri: „Nu văd nimic ruşinos sau total-rău în acest buchet de defecte, urmare tristă a ocupaţiei turceşti şi a unei paralele izolări, tot foarte lungi, de Europa marilor valori, şcoli, curente. Lichelismul, de pildă, vine cu o serioasă doză de inteligenţă practică, semidocţia apare deodată cu o întreagă recuzită de teatru, iar succesivele ocupaţii, înrobiri ne vindecă de utopii, dogmatisme şi prietenii veşnice. Noi, românii, trecem prin ideologii, religii şi convingeri

ferme, ca raţa prin apă. *La noi, nimeni nu a crezut definitiv în nimic*, nici la 23 August şi nici astăzi. Nu apuc să contrazic un ministru sau redactor-şef, că a şi trecut cu toate armele şi biografia sa de partea mea. Balcanii alcătuiesc (poate, nu sunt sigur deloc!) sângele proaspăt-leneş, mincinos, fantezist şi hoţesc al acestei prea cinstite şi cuminţi (azi!) Europe de mijloc, plină acum de melancolie şi sinucigaşi, plină mai ieri de fascişti, anarhişti şi revoluţionari în stare larvară".

Gary nu se cruţă nici pe sine, ardeleanul fără noroc transmutat în Isarlâk. A îmbătrânit în singurătate şi, când iese pe stradă, ce vede el? „Nu văd decât feţe fără faţă. Coli albe, mototolite. Moace false. Cururi cu ochi. Feţe obosite, folosite, spălate după. Feţe scutite de expresie, ochi din care lipsesc şi tristeţea şi bucuria. Am văzut, într-o cancelarie profesorală, cum din circa 30 de «cadre» (sau «corpuri didactice») abia doi, şi aceia bătrâni, aveau o faţă. Ceilalţi păreau nişte machete din lut, neterminate, nelucrate. (Nu mă mai uit nici eu în oglindă — şi chiar de mă uit, nu mă văd. Moşneagul, ce pare în fotografiile făcute de colegii mei la diferite vernisaje, nu are nimic comun cu mine, aşa cum am rămas în memoria mea. Cred că ceasul propriei mele imagini subiective s-a oprit din ziua în care, murind de fapt, am continuat să îmbătrânesc într-un trup ce nu mai merge pe acelaşi drum cu sufletul sau aşa-zisul meu spirit. Am apucat vârsta la care pot să spun despre mine: «omul începuse să vorbească singur»). Este dezamăgit de literatura din vremea lui şi este cu hotărâre împotriva amestecului politicii în artă. N-o refuză, cu toate acestea, total: „Am trăit periculos, scriu periculos: sunt o victimă a politicii, scriu cinstit şi curat despre această necinstită şi necurată politică. Nu văd posibilitatea unui înger salvator, coborând cu o sabie justiţiară în mână ca să ne scape de proşti, lichele şi ageamii; dar văd în politică singura „porte étroite" prin care ne putem strecura în sala unde se fierbe ciorba viitorului şi a poporului, şi a limbii noastre. Chiar şi soarta literaturii noastre postmodene, postrevoluţionare, postliterare".

Abia scăpat de arcanele politicii, Ion D. Sârbu se gândeşte, vasăzică, la o şansă de schimbare prin acţiunea politică. Vrea să fie, dacă nu în interiorul, în preajma sălii unde se fierbe „ciorba viitorului". Cu adevărat imprevizibil şi incorigibil este intelectualul acesta transilvănean! Nu-şi trădează natura intimă, nu-şi schimbă firea, nu-şi leapădă sarcasmul nici în disperare şi scârbă (o stare ce se repetă în jurnal). Personaj complex, adevărat erou de roman indirect, de o bogăţie sufletească remarcabilă şi cu o imaginaţie a ideilor puţin obişnuită la intelectualul român. El trece, cum s-a putut observa, prin multe. Într-un rând e profesor de etică la o şcoală specializată în reeducarea „curvelor profesioniste". Profesorul este la început speriat de agresivitatea şi vulgaritatea elevelor, persevereazǎ şi, după o vreme, constată că multe dintre prostituate fac frumoase cariere în cultură, artă, sindicate. Una dintre ele ajunge inspectoare la Ministerul învăţământului şi, vizitând-o acasă, profesorul de etică şi estetică descoperă că fosta prostituată are o bibliotecă impunătoare. Dar când rămâne o clipă singur şi scoate o carte din raft, constată că în spatele ei se află un stoc masiv de ilustrate porno... Ceea ce nu-l împiedică pe filozof să-i sărute la plecare mâna cu respect, umor şi optimism... În acest timp, gândul lui moral decide: „curva-i curvă până moare". Gary tolerantul stă, apoi, de vorbă cu vecinul său, domnul Nimbus (altă ficţiune, desigur), însingurat, părăsit, nefericit ca şi el. Şi despre ce credeţi că vorbesc însinguraţii din Isarlâk? Despre cartierele mărunte din Londra, Lisabona, Viena, Hong-Kong sau din oraşele din America de Sud. N-au vizitat, bineînţeles, nici un oraş, inventează, *mint* cu bucurie, îşi descarcă imaginaţia. La urmă sunt obosiţi şi fericiţi. Despre talentul literar, Gary crede că el nu poate fi despărţit de elementul etic. Talentul autentic trebuie, dar, să aibă „mare caracter şi curaj". Ion D. Sârbu este preocupat şi de accidia valahă şi-o defineşte cu subtilitate eseistică într-o pagină. Citeşte cu plăcere romanele poliţiste şi, ca să se pedepsească, vede toate filmele coreene din oraş. Un fel de sadomasochism repetat

pentru a-şi răzbuna condiţia mizerabilă în care a fost aruncat. Urmăreşte ascensiunea politică a lui Gorbaciov şi are o rază de speranţă. Speranţa nu-i totuşi prea mare, sergentul Ion Dezideriu Sârbu, care străbătuse o parte din stepă pe jos, şi-a făcut o idee despre mesianismul rusesc: împinge ideile bune spre intoleranţă şi, deci, spre dictatură. Nu-i o idee, desigur, nouă şi nici prea originală. Nu poate Rusia lui Dostoievski, Rusia spiritului să ofere altceva decât totalitarisme? O chestiune de urmărit. Ideile despre stilul popoarelor evoluează şi ele...

Ion D. Sârbu urmăreşte şi fenomenul literar românesc şi, prin aluzii sau observaţii directe, el trimite la câţiva dintre contemporanii săi. Judecăţile sunt de regulă negative. Nu-i plac, se înţelege, scribii oficiali ai comunismului, vorbele lui sunt dure, aproape de nereprodus. Are, totuşi, gentileţea şi obiectivitatea să-şi încalce pe inimă şi să recunoască în unele cazuri (P. D.) talentul autentic, nu numai compromisul. Dă, pe faţă, şi o listă a celor care l-au turnat la securitate şi care au provocat arestarea lui. Pagini negre, pagini înfiorătoare. Printre cei vizaţi se află şi poetul Mihai Beniuc, dar şi alţii care au devenit azi procurori morali ai naţiei. Semn că, atunci când e vorba de politică, nimic nu se pierde, totul se schimbă şi se adaptează...

Un cuvânt în finalul acestui eseu despre personajul din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (titlul, repet, nu-i deloc inspirat); un om născut într-o generaţie fără noroc, un spirit acut, un filozof învăţat şi un scriitor care-şi arată adevărata forţă, din nefericire, în cărţile lui postume; un individ simpatic, îndrăgostit de bunurile lumeşti, obsedat de fantasme spirituale şi împiedicat de istorie să le ajungă; n-a făcut filozofie, cum ar fi trebuit să facă, s-a realizat parţial în literatură; jurnalul lasă să se înţeleagă că posibilităţile lui erau mari şi că voinţa sa de a se afirma în sfera ideilor era puternică; fantasmele, ideile trec însoţite de o indescriptibilă amărăciune în paginile unui jurnal admirabil, un document excepţional al Estului.

Valeriu MATEI



Recent a fost distins cu „Marele premiu Nichita Stănescu" (alături de Dan Laurenţiu şi belgrădeanul Srba Ignjatovic) poetul basarabean Valeriu Matei. Bărbat ţeapăn şi zâmbit, cum ar fi zis poetul ploieştean, Valeriu Matei s-a născut, culmea coincidenţei, în aceeaşi zi cu Nichita Stănescu, dar cu 20 de ani mai târziu, adică la 31 martie 1953, în comuna Cazangic-Leova. Este etnograf şi istoric. Pregăteşte o teză de doctorat despre Nicolae Milescu-Spătaru. Ca om politic, Valeriu Matei este de partea forţelor unioniste. El conduce, dealtfel, Partidul Forţelor Democratice şi participă activ la viaţa parlamentară din Republica Moldova. L-am ascultat de câteva ori vorbind. Este un bun orator, aspru, tăios, totdeauna la obiect, deloc elegiac, mioritic. A publicat până acum volumele de poeme *Stâlpul de foc şi Somn de lup* (informaţiile de mai sus sunt luate după Mihai Cimpoi, acest admirabil critic şi

meticulos istoric al literaturii basarabene!). De curând, Valeriu Matei a tipărit o nouă carte, *Moartea lui Zenon*, o antologie, am impresia, din poemele lui vechi şi noi[1]. O citesc cu atenţie, cu gândul la omul care a scris-o. Acela este, prin natura lui, un luptător, un spirit — dacă-l intuiesc bine — ireductibil, hotărât să meargă până la capăt în aventura lui dreaptă şi primejdioasă.

Poetul scrie în două registre. Unul merge în linia tradiţională, cu un sentiment mai acut al urgenţei şi o notă pronunţată de originalitate în evocarea milenarei suferinţe. O rugăciune mânioasă, *poruncitoare*, imaginea unei toamne putrede şi, în genere, imaginea unei lumi ce se surpă, iată ce aflăm într-un poem scris în 1981, în descendenţa profetismului bucolic al lui Goga — Pillat — Fundoianu: „Bat clopotele, mamă, în schitul Sfintei Vineri,/ bat clopotele toamnei şi noi suntem azi trişti,/ de-atâtea lacrimi urcă fântânile la ceruri/ şi văduvită-i casa în care mai exişti.// E viaţa ca o haină de ploi ferfeniţită/ şi aerul e putred de-atâtea suferinţi,/ icoanele sunt şterse, altarele — surpate/ şi vântul geme-n turle/ de poţi să-ţi ieşi din minţi.// Prin sat pustiul umblă. Cu degete de gheaţă/ crucifică deliruri în case de bătrâni/ şi fructe-n destrămare aruncă-n aer greaţă,/ iar câinii urlă jalnic pe dealuri, pe la stâni.// Bat clopotele toamnei./ Trec corbi bătrâni prin ceaţă,/ înnebuneşte mustul în via părăsită,/ mai fă o rugă, mamă, pentru cei duşi de-acasă/ şi scaldă-n lacrimi pâinea de zile împietrită."

În poem pătrund, nu-i greu de observat, elemente din alt câmp poetic (cel simbolist, de pildă), imagistica tradiţională este într-o oarecare măsură înnoită, în fine, poetul îşi reprimă, sub presiunea circumstanţelor istorice, fondul elegiac, *mioritismul*. Îl reprimă sau îl adaptează şi-i dă un sens polemic? Într-un studiu publicat în *Caiete critice* (nr. 1-3, 1994), intitulat *Panorama literaturii basarabene postbelice*, Mihai Cimpoi observă că esenţială pentru literatura postbelică în acest spaţiu cultural românesc bătut

[1] Valeriu Mateu, *Moartea lui Zenon*, Editura Junimea, 1994.

de soartă şi de istorie este tocmai *mioritismul* de care vorbeam mai sus, înţeles ca „o dimensiune esenţială a conştiinţei româneşti din Basarabia cu tot complexul ei geopsihic de situare *hic et nunc*, sub semnul unui fatum universal, dar şi sub semnul vetrelor securizante ce asigură continuitatea”. Remarca este justă, cu nuanţa, poate, că sunt semne în poezie (şi nu numai) de depăşire, prin însuşi faptul conştientizării fenomenului, a *mioritismului* ca filozofie de existenţă (sentimentul predestinării, resemnarea, bunătatea funciară, înţelepciunea bazată pe logica lui *ce-o fi o fi* etc.). Poezia pe care o comentez, aici, este o dovadă. „Tradiţionalistul” Valeriu Matei este, în realitate, un răzvrătit cu bune lecturi din scriitorii moderni. Bucolismul lui este agitat şi prin singurătăţile şi disperările lui trece un duh de nelinişte şi revoltă. Emblema lui mi se pare a fi lupul singuratic, *lupul de jertfă,* hăituit şi dat prăzii în mijlocul unui ocean de zăpadă. Poemul din care am scos aceste imagini se cheamă *Somn de lup* şi, pornind de la o temă tradiţională (durerea străbună, brutalităţile istoriei), el comunică în ritmuri rapide şi frânte un sentiment de exasperare explozivă. Merită să fie citate aceste versuri finale: „În goana hăitaşilor zăpada scânteie,/ port la gât lanţ sclipitor de lună/şi visez sânul tău alb, femeie,/ eu, lupul de jertfă,/ lupul de sânge dat prăzii/ când cu tâmpla rănită mai sânger pe-ntinsul zăpezii.”

Al doilea registru liric al lui Valeriu Matei este mai acut, mai explicit modern, în stilul şi cu mijloacele poeziei româneşti din anii ’70-’80. Semn că poezia basarabeană n-a aşteptat pe firoscoşii publicişti de la Bucureşti pentru a se sincroniza. Ea a intrat, când a putut, în ritmurile şi în *spiritul timpului*, fără a-şi părăsi, propriu-zis, fantasmele. În comparaţie cu colegii săi de generaţie, mitologizanţi în modul lui Lucian Blaga sau ironici, băşcălioşi şi esopici în linie dâmboviţeană, Valeriu Matei este un poet mai aţos, mai grav. Evită ludicul şi livrescul. Scrie cu ştreangul la gât, sentimentul lui dominant este acela de „bună- spaima” şi metaforele care se repetă în poemele sale rupte, nemuzicale, zornăitoare ca

nişte lanţuri târâte pe un câmp de pietroaie, sunt acelea ale *zidului* şi ale *vidului*. Iată semnele unui oraş răsăritean, trist şi bălţat: „Ziduri cenuşii, mirosuri care provoacă-ameţeală,/ zdrenţe fluturând la balcoane,/ arborii ca nişte cruci în putrezire/ şi tramvaiele alunecând/ pe lângă morminte — acesta-i oraşul în care locuiesc — // piatră fără memorie,/ inscripţii şterse de ploi şi de vânturi,/ păsări care au uitat zborul/ şi vitrine în care/ foamea face apel la opinia publică.” Şi, iată, într-un mic poem nichitian, sugestia febrei împietrite: „Parcă aş sta rezemat de un zid/ în care păsări se zbat/ şi mă-nfior de satanicu-i frig/ sau de zborul din veacul cellalt,/ sau de pietrele ce-ntruchipează/ febra unui gând împietrit.// Bate vântul. Burează./ Ceasul meu s-a oprit.”

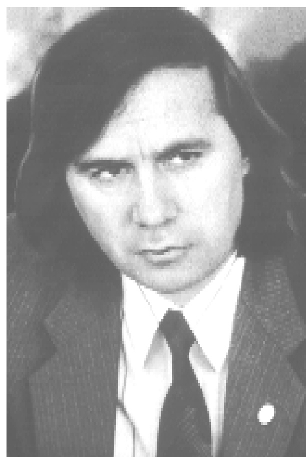
N-am citat întâmplător numele lui Nichita Stănescu. În poemele din *Moartea lui Zenon* se simte aripa geniului ploieştean. Mai puţin mitologia seducţiei verbale, jocul cu necuvintele. „Plânsul pietrei” şi „clipa fără de culoare a prezentului” din *Tristul cântec al formelor*, „umbra stelei răstignită în vid, aerul ce se sprijină pe aripa păsării măiastre şi alte suavităţi vin, negreşit, de la poetul *Epicii magna*. Rolul lui a fost, se pare, foarte important în procesul de modernizare a poeziei basarabene. Oricum, printr-o bună parte din poemele sale, Valeriu Matei îmi pare a fi un poet substanţial în descendenţă nichitiană. Este, avertizez, o judecată de existenţă, nu o judecată de valoare. Un *nichitian* care s-a instalat în nelinişte şi se hrăneşte cu spaimele istoriei ca legendarul cal răpciugos cu jăratic. Un poem, intitulat *Neliniştitul*, îmi pare a-i defini în mod sugestiv stilul liric şi natura fiinţei sale. Îl reproduc, aici, integral. Este o confesiune şi este, în versurile zdrenţuite, o conştiinţă nouă ridicată pe un podiş de frică stratificată, mineralizată: „El e mai mare decât memoria mea/ fiindcă se suprapune ecoului./ E pretutindeni/ şi nu-i nicăieri.// El s-a născut/ din frica de moarte a mamei,/ dar nu are teamă,/ şi n-a tăcut nici atunci/ când se decreta muţenia.// El a fost,/ este/ şi prin el vorbeşte acum/ durerea zilei de mâine.// Scoateţi strigătul văzului vostru

la drumuri/ să lacrime, să tune,/ şi mă simt despicat de răbdare/ şi-n cadenţa lui verde să mă-năbuş,// Nu vă fie teamă! Nu vă fie teamă!/ Cel care strigă nu simte/ ştreangul vorbei lui pipăindu-l,/ doar el se suprapune ecoului,/ da, ecoului — / singura muzică ce ne lumină.”

N-aş vrea să închei această cronică fără să citez din Valeriu Matei un vers care îmi pare memorabil:

„acest sfârşit de secol pare o goană lungă“.

Nicolae DABIJA



„POEZIA E O BUCUROASĂ TRISTEŢE”

Versul citat în titlul cronicii de azi este dintr-un poem de Nicolae Dabija, publicat în 1975. Citindu-i poemele strânse într-o antologie reprezentativă, *Dreptul la eroare*[1], îmi dau seama că *bucuroasa tristeţe* — după o sugestie, probabil, din Noica — îi exprimă firea şi natura talentului. Este un elegiac împătimit, un melancolic luminos, deloc resemnat, cu o mare disponibilitate retorică. Declară că scrie poemele cu o pană de înger şi că în poeme — care nu sunt decât peisaje ale sufletului — lucrurile sunt văzute cu al treilea ochi. Un ochi, dacă înţeleg bine, metaforizant, acela care vede nevăzutul. Cert este că basarabeanul Nicolae Dabija,

[1] Nicolae Dabija, *Dreptul la eroare*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993.

redactorul-şef al curajoasei reviste *Literatura şi arta*, scrie bine şi, la nevoie, schimbă elegia în pamflet politic. Nu-i cunosc biografia şi nici, în amănunt, evoluţia literară, dar antologia pe care o comentez acum indică un poet autentic din familia acelor remarcabili caligrafi care se adaptează cu uşurinţă mai multor stiluri şi, la nevoie, îşi modifică fără dramatism temele. Nu cade niciodată — cel puţin în poemele de faţă — sub o linie estetică onorabilă. I-a citit, e limpede, pe marii poeţi români moderni, cel mai mult, probabil, pe Blaga. Figura lui Pan, fantasma Profetului, obsesia tăcerilor şi a liniştii care semnifică totdeauna ceva profund în univers vin din *Poemele luminii şi Paşii profetului*. Poezia peisagistică, foarte bogată, arată totodată lecturi bune, din Pillat, în fine, inevitabila notă patriotică şi profetică din *Dreptul la eroare* indică opţiunea, programatică, pentru modelul liric Eminescu-Goga.

Între aceste stiluri şi modele, impuse de circumstanţă, Nicolae Dabija îşi afirmă nota personală. Predilecţia pentru domeniile tradiţionale (peisajul mioritic, marile mituri ale istoriei naţionale, limba română, sufletul curat al ţăranului, mica zeitate maternă, veneraţia pentru Eminescu şi Creangă etc.) îl plasează fatal printre *„tradiţionaliştii”* promoţiei ’70. Însă, cum am dovedit cu alt prilej, tradiţionalismul este inevitabil pentru o generaţie care trebuie să apere valorile morale şi spirituale ale unei naţii ameninţate să-şi piardă identitatea. Nicolae Dabija se supune acestei necesităţi şi poemele sale muzicale, impecabil trăite, oscilează între poezia politică propriu-zisă şi poezia ca stare de suflet. Un al treilea strat liric cuprinde portretele-mituri. Acestea migrează de la un volum la altul şi de la elegia agrestă la poemul profetic. Ştefan cel Mare, Cantemir, Cetatea Albă, Eminescu, Creangă, Alexei Mateevici, Toma Alimoş, Cetatea Soroca şi alte mituri naţionale vin şi revin aproape ritualic în *Ochiul al treilea* (1985), *Apă neîncepută* (1980), *Zugravul anonim* (1985), *Aripă sub cămaşă* (1989), *Ieşire la mare* (f.a.). În marginea lor se află un poet care este nevoit să-şi învingă duioşia structurală şi să-şi asume un rol mesianic. Îl îndeplineşte (sau împlineşte) şi pe acesta în mod exemplar. Nicolae Dabija

dă impresia, în tot ceea ce scrie, de onestitate şi forţă morală. Îl „crezi” pe cuvânt şi participi sufleteşte la tragedia mocnită pe care o sugerează poezia lui fluentă, rapsodică, penetrantă.

Primul compartiment este acela, repet, al poeziei ca peisaj al sufletului. Notaţii inspirate, versuri cantabile, tristeţi luminoase. Umbra ploii trece „ca o sudoare de sfânt”, cuvintele rătăcesc dintr-o parte în alta a poeziei „ca nişte oştiri învinse”, cântecul pe care nu-l auzi din cauza liniştii, în fine, un zeu care cântă pe câmpuri dintr-un nai făcut din propriul os. Acestea sunt imaginile ce se repetă în volumul *Ochiul al treilea*. Mai este fantasma păsărilor, foarte insistentă în poemele de început ale lui Nicolae Dabija. Păsările care ciugulesc lumina, păsările care trec peste acoperişul lumii... Păsările, toamna clară şi liniştea blagiană ca în acest *Jurnal* impresionistic: „E toamnă clară, cu lânoase/ şi îndelungi câmpii de nori./ Cum trec, cu-aripa păsări joase/ scuturi petalele de flori.// Tot ce-am iubit cu-adevărat/ învie în această toamnă./ Ascult în oră cum, vegheat,/ se umple fructul nou cu zeamă.// De o lumină eu, — din vis/ tresar, — de-un foşnet de departe, — / precum şcolar aş fi surprins/ citind, ascunsă-n bancă, o carte.” Zeul care revine în poemele de acum nu are încă atribute mitice, este doar zeul cuvintelor, o închipuire naivă, jumătate ironică, previzibilă şi, în fond, neesenţială liric întrucât îi lipseşte orice implicaţie metafizică. Este o pregătire pentru mitul care va veni: „De-o mie de ani zeul tace/ şi-şi înghite cuvintele fără folos,/ linge cuvântul «miere», despică cuvântul «zarzăre»/ şi se îneacă cu cuvântul „os”.// Zeul cuvintelor, muţit într-un cer,/ la o apă adâncă acum se gândeşte,/ când şade răbdător cu cuvântul «undiţă»/ şi pescuieşte cuvântul «peste».”

În acest peisaj copleşit de frumuseţi îngândurate pătrund (odată cu volumul *Apă neîncepută*) parabolele, parafrazele şi miturile naţionale. Lirismul începe să se radicalizeze şi spiritul elegiac îşi impune o morală severă. *„Poeţii nu au dreptul la eroare”*, sună

un vers. Poetul caută acum *„cuvinte care luminează”* şi, evident, le află. Zeul cuvintelor a devenit Profetul care cunoaşte limba ierburilor şi citeşte semnele stepei. Oamenii, neînţelegându-l, l-au alungat din cetate ca pe un mincinos şi, de atunci, Profetul profeţeşte printre brusturi. O variantă, desigur, a blagianului Pan adaptat tradiţiilor locale. Mai reuşită, din seria acestor fabule, mi se pare poema *Păsării surde*, tocmai prin nota ei ascunsă, nerelevată, obscură: „Spre toamnă, pe când frunza/ în galben se ascunde,/ apar, prin tot oraşul,/ un fel de păsări surde.// Prin urne — coji de pâine/ ciupesc, înfrigurat,/ sau ciugulesc sămânţa, căzută pe asfalt.// Şi, pe când alte păsări/ se-aud — spre sud — trecând:/ nici nu mai pot zbura/ de cât de grase sânt.// Se lasă uşor prinse,/ să zboare nici nu cearcă.../ Şi gânguresc tot timpul/ şi-un fel de cântec, parcă, — // Atât de trist, încât/ motanii, diabolici,/ ce le pândesc, prin curţi,/ devin, brusc, melancolici.// Aceştia, însă, iată-i:/ le-nfulecă, de tot, — / înlăcrimaţi, ştergându-se/ cu cântul lor pe bot.” E de reţinut din această serie parabolică şi poemul *Săgeata înfiptă-n aer* unde, în ciuda stilului prea didactic, câteva simboluri se impun: vânătorii care ies cu tancul să vâneze ultimul jder şi cu tunul de mare calibru o mizerabilă vrabie, lupoaicele care fată din mers, tânărul lup care linge ţeava fumegândă a armei, vulpile pe cale de dispariţie...

Toate prinse într-un poem care are o bătaie mai lungă... În *Zugravul anonim* pătrund masiv voievozii Moldovei şi cărturarii-mituri. Autorul execută cu pricepere tehnică câteva portrete lirice şi comentează miturile ce le însoţesc. Face acest lucru pe faţă şi cu un scop bine determinat. Îşi sacrifică în chip deliberat propria subiectivitate. Din când în când îşi aminteşte, totuşi, de ea şi scrie poeme mai direct confesive. Ca această inspirată *Clepsidră* care sugerează şi grafic tema curgerii:

Vroiam să dobor secunda cu o săgeată.
Vroiam să măsor cu o iubire vecia.
Mult prea multă-mi părea Poezia.
Şi-a mea îmi era lumea toată...
Iarba creştea sub paşii mei,
teii scoteau flori pe ram
de mă gândeam la ei
atunci când iubeam,
ce tânăr
eram
o!
eram
ce tânăr
atunci când iubeam:
de mă gândeam la ei,
teii scoteau flori pe ram;
iarba creştea sub paşii mei,
şi-a mea îmi era lumea toată...
Mult prea multă-mi părea Poezia...
Vroiam să măsor cu o iubire vecia...
Vroiam să dobor secunda cu o săgeată...

O performanţă prozodică, o fantezie bine chibzuită...

Comentarea lirică a miturilor naţionale continuă în cărţile ulterioare. Nicolae Dabija îşi construieşte un tip de discurs liric şi, cu mici variaţii, discursul are efect. Doinele, voievozii, locurile sfinte ale istoriei sunt evocate în poeme bine articulate. Mânia alterează cu profeţia, bocetul se însoţeşte cu marile viziuni, mecanica universului este chemată să pedepsească mecanica imperfectă a lumii... Ca poeme sociale, patriotice, în stilul cunoscut de poezia română din epoca Goga, poemele lui Nicolae Dabija sunt reuşite şi, nu mă îndoiesc, efectul lor este şi azi considerabil. Iată poemul *Barbarii*, în stilul negaţiei eminesciene: „Ţară părăsită de barbari,/ nu ai uitat să plângi, să ari?!// Stau lângă-un şes, ce-şi zvântă flora,/ care mă-ntreabă cât e ora.// Aud prin lume cum se plimbă/ popoarele fără de limbă;// cu zeii tăbârciţi în cară — / popoarele ce nu au ţară.// Ce caută? — mă-ntreb. — Ce vor,/

aceste oşti, ce nu mai au popor?!// Ele pe cine apără de cine,/ dacă se-opresc în lacrime la mine?// Iarba-i nervoasă. Frunza — trează./ E ora când şi bezna luminează.// Şesu-i absent. Tăria-i plânsă/ E ora când se zice: „ AŞA E. ÎNSĂ...”// Pădure-n floare, de salcâmi — / icoană plină cu păgâni.// Eu cum îngenunchez, pios,/ ei îmi pun coarne, pe din dos.// Lume născută din cuvânt,/ cu bolta dată la pământ.// Cu panseluţe şi cicori/ în care-ai vrea s-adormi, să mori.// Să te trezeşti, după o vreme, mut,/ să afli că barbarii au trecut.”

Nu toate poemele au aceeaşi forţă, dar este de remarcat că autorul care pune talentul în slujba naţiunii române are imaginaţie şi, prin chiar propria lui existenţă, are credibilitate morală. Lirismul pur este sacrificat cu bună ştiinţă. Din loc în loc luptătorul este învins însă de spiritul elegiac din el şi atunci poezia capătă accente mai intime: „Am, Doamne, treizeci şi trei de ani/ şi-s numai bun de răstignit,/ şi-s numai bun de pus pe crucea/ poemului desăvârşit.// Poemului care ar putea/ cu-o clipă iarna s-o amâne./ Sunt pedepsit azi pentru-o gafă/ pe care o voi face mâine.// Revolta sângelui din mine/ se domoleşte în părinţi./ Dar unde-i Iuda să mă vândă/ pentru cei treizeci de arginţi?!// Sentinde-amurgul peste ziduri/ precum un muşchi trandafiriu;/ când moartea-mi face blând cu ochiul,/ eu mai învăţ să fiu, să fiu...”

Aş cita, dintre ultimele poeme cuprinse în antologia *Dreptul la eroare*, şi această frumoasă parafrază simbolistă „Plouă trist. Parcă plouă/ peste-o ţară ruptă-n două.// Plouă de ieri. Plouă-abătut,/ ca după un război pierdut.// Plouă de-o zi. Poate, de nouă — / în Pruturile amândouă.// Plouă cu mahnă, şi-n amvoane/ Iisus tresare din piroane.// Salcâmii pălmuiţi de vânt,/ pe dealuri, cresc numa-n pământ.// Bătrâne scunde trec pe coastă/ cu mănăstirile în traistă.// Iar fulgerul pornit de sus/ la ele încă n-a ajuns” — surprinzătoare prin acuitatea ei. Un moment de graţie lirică în viaţa hârşită a unui poet adevărat.